HV.
Slg.
120

55

667

HV Slg. 120

Dittrich 1841
Conft 54. Ar

Vollſtändige

Anleitung zur Singkunſt

ſowohl

für den Sopran, als auch für den Alt.

Von

Johann Baptiſt Laſſer,
Churpfalzbaieriſchen Hof- und Kammerſänger.

Für die Stadt- und Landſchulen in den Churbaieriſchen Erbſtaaten.

München, 1805.
Gedruckt mit Hübſchmannſchen Schriften.

Vorrede.

Der Geſang iſt eines der vorzüglichſten Mittel zur Nationalbildung, und jeder würdige Schulmann wird ihn nach Möglichkeit befördern.

Der Geſang iſt eine wahre Gymnaſtiſche Bildung der Sprach-Werkzeuge. Es gehet mit dieſen, wie mit neuen muſikaliſchen Inſtrumenten; ſie erſchwingen ſich erſt nach langem Gebrauche zur gewünſchten Reinheit der Töne. Will man den rauhen, ſchnarrenden, tiefen, gurgelnden Ton in der Ausſprache eines Volkes verbeſſern und veredeln, ſo gewöhne man die heranwachſende Generation an Geſang. Die noch beugſamern Sprachwerkzeuge der Kinder werden durch den Geſang geſchmeidiger, elaſtiſcher; die Reſonanz vermehrt ſich, und der Ton der Stimme wird dadurch höher, reiner, feſter, vernehmlicher, angenehmer.

Durch den Geſang werden nicht nur die Sprachwerkzeuge des Menſchen fähiger, die Empfindungen, und den jedesmaligen Zuſtand der Seele mit einer richtig bezeichnenden Stimme auszudrücken, ſondern ſelbſt das Empfindungs-Vermögen des Menſchen wird durch den Geſang veredelt. Die ſanften Töne der Harmonie dringen durch das Ohr in die für den Eindruck offene Seele des Kindes, und gewöhnen ſie allmählich an das Sanfte und Edle. Je frühzeitiger die Kinder an Geſang gewöhnt werden, um ſo ſicherer erfolgt dieſe Wirkung.

Der Geſang erzeuget und erhält den ſo wünſchenswerthen Frohſinn in der menſchlichen Seele. Die Schule wird durch ihn zum anmuthigen Aufenthalt, und aus der Schule nimmt das Kind dieſen in ſeiner Seele einheimiſch gewordenen Frohſinn mit ſich fort ins bürgerliche Leben, und wird dadurch fähiger, die Leiden und Beſchwerden dieſes Lebens zu ertragen. Das Klima der Seele wird, ſo zu ſagen, durch den Geſang verbeſſert; die trüben Wolken des Unmuthes laſten nie lange auf den Gefilden des innern Menſchen; ſie werden durch die Sonnenſtrahlen des Frohſinnes bald wieder verdünnet, und reine Heiterkeit tritt an ihre Stelle.

Daß der Geſang vorzüglich geeignet ſey, religiöſe Empfindungen in der menſchlichen Seele hervorzubringen, die Vorhandenen zu ſtärken, und das Herz des Menſchen auf ſeinen Adlerſchwingen in die Regionen der Gottheit zu erheben, daran wird Niemand zweifeln. Allein er leiſtet der Religion auch noch in einer anderen Rückſicht die wohlthätigſten Dienſte: er machet die Seele des Menſchen geneigt, religiöſe Vorträge in ſich aufzunehmen und zu behalten. Je heiterer die Seele bey Vorträgen dieſer Art iſt, um ſo tiefere Wurzel werden ſie faſſen. Unmuth in ſolchen Unterrichts-Stunden erzeugt gemeiniglich traurige Folgen. Die Seele iſt im Zuſtande des Unmuthes zur innigen Theilnahme an den beglückenden Lehren der Religion gar nicht geeignet, und es gehet, ein todtes Wiſſen ausgenommen, wenig von demſelben in die Seele über. Hierin liegt kein geringes Verdienſt des Frohſinn und Heiterkeit verbreitenden Geſanges.

Ueberdieß iſt der Geſang das füglichſte Mittel, reine moraliſche Grundſätze allgemein zu verbreiten, und nach und nach jene ſo wünſchenswerthe Nationalſtimmung für das Gute und Edle hervorzubringen. Die ſchmutzigen unſittlichen Lieder, welche in unſerm Vaterlande vorzüglich unter dem Landvolke, zum größten Nachtheile der Sittlichkeit, ſo einheimiſch geworden ſind, werden durch die moraliſche Geſänge, an welche ſich die heranwachſende Generation gewöhnt, nach und nach verdrängt werden, und der Landmann wird künftig, da er hinter ſeinem Pfluge einherſchreitend moraliſche Lieder ſingt, gleichſam ſein eigener Lehrer im Sittlichguten.

Der Geſang verdient daher, als ein bedeutender Theil der Elementarbildung angeſehen zu werden, und nur der Ignorant, oder der Miethling, dem das Wohl der ihm anvertrauten Jugend nicht am Herzen liegt, kann die Verbreitung deſſelben vernachläßigen.

Staatsbibliothek
Bamberg
Bibl. des Histor. Vereins

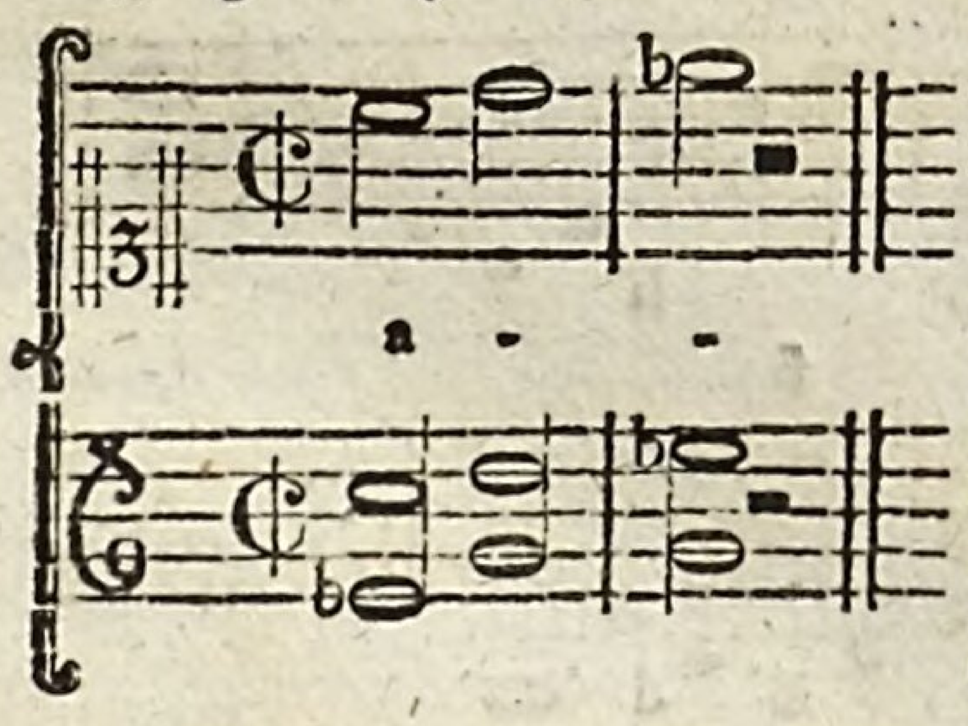
An
die Herren Singmeiſter.

Ich halte es für nützlich, und wegen dem Bedürfniß mancher ſogar nothwendig, zuvor meine Bemerkungen über einige in dieſem Lehrbuch enthaltene Kapiteln Ihnen mitzutheilen, die wahre Verfahrungsart, ſo viel es mit Worten und Beiſpielen geſchehen kann, anſchaulich zu machen, damit Ihr Unterricht um ſo wirkſamer ſey.

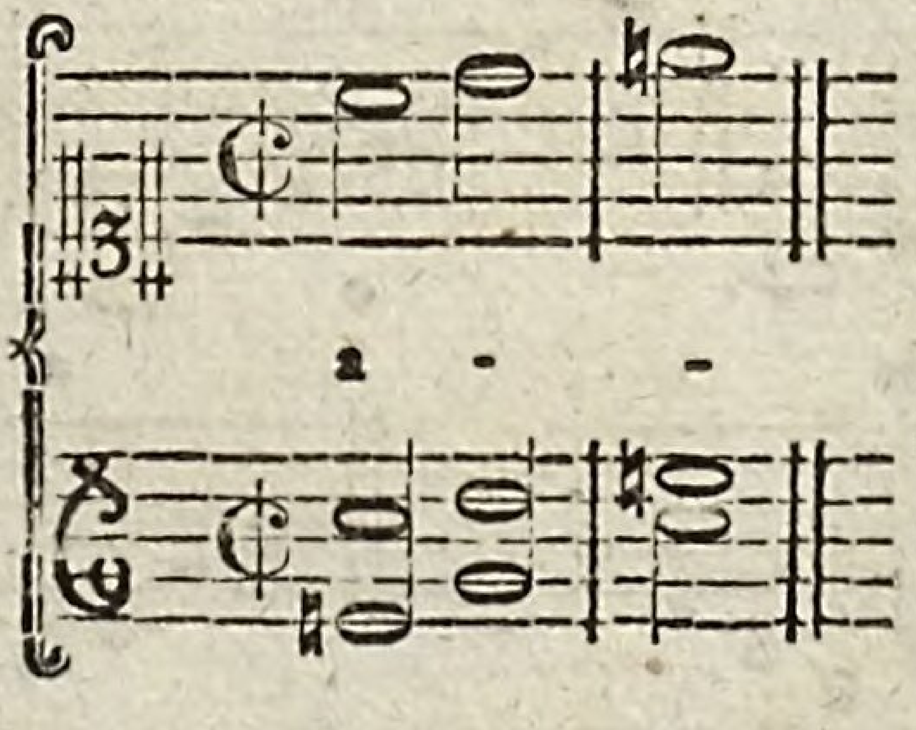
Zweytes Kapitel.
Von der Scala.

Obſchon, um gut zu ſingen, ein groſſer Umfang der Stimme eben ſo wenig erforderlich iſt, als Mozart, um der unerreichbare Clavierſpieler zu ſeyn, der er war, eines der neu entſtandenen übermäßig hohen und tiefen Forte piano's nöthig hatte, ſo ſoll doch der Singmeiſter ſelben bey ſeinen Schülern, ſo viel möglich, zu erweitern ſuchen, weil es keinem Sänger angenehm ſeyn kann, in der Wahl der Singſtücke zu ſehr eingeſchränkt zu ſeyn. Dabei verfährt man auf folgende Art:

Wenn Sie einen Knaben oder Mädchen in Unterricht nehmen, und finden, daß ſelbe z. B. vom eingeſtrichenen C bis ins zweygeſtrichene D ohne Zwang kommen, höhere Töne aber nicht leicht erreichen, ſo laſſen Sie ſie nur in den nächſten halben Ton aufſteigen, z. B.



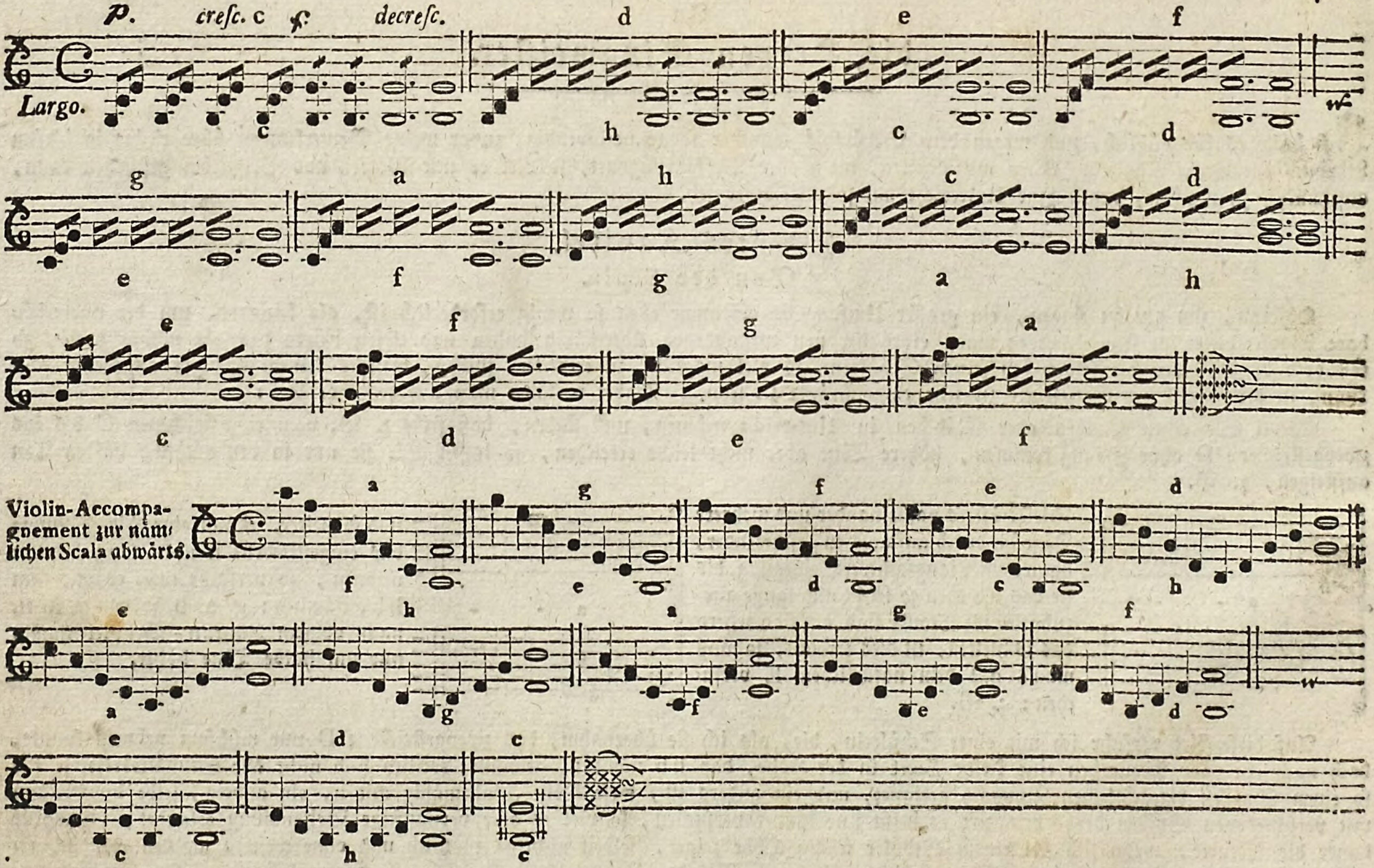
Dieſes öfters nacheinander und mehrere Täge hindurch anfangs in geſchwinder, dann immer langſamerer Bewegung, bis ſie das Eb eben ſo leicht und lange auszuhalten im Stande ſind, als ſie vorhero das D hielten, iſt dies erreicht, ſo muß man's mit dem natürlichen E verſuchen: z. B.



und ſo weiter. Kann eine Alt-Stimme das eingeſtrichene h nicht ganz bequem nehmen, ſo verſuche man es mit dem hb, nämlich: g. a. b. ſodenn g. a. h. nach obigem Sopran-Beiſpiel immer nur um halbe Töne höher.

Auf dieſe Art verfuhr ich mit einer Schülerin, die, als ich ſie übernahm, das zweygeſtrichene D nur mühſam nehmen konnte, doch nach ein paar Monathen eine kleine Sext in der Höhe, das hb nämlich, gewann: freilich ſind nicht alle Stimmwerkzeuge für ſo einen ſchnellen beträchtlichen Zuwachs geeignet, und ein anders iſt, dieſe Töne Scalamäßig mit a, ein anders, ſelbe im Geſang mit verſchiedenen Sylben hervorbringen; es heißt nur immer verſuchen, ſo viel es eine vernünftige Behandlung erlaubet; ich warne daher die Meiſter, wenn ſich bei einem Schüler wenig Höhe zeiget, ſelben nicht ſo plötzlich und ohne weiters an den Alt zu verweiſen, bis wiederholte Verſuche darüber entſchieden haben. Bei der Uebung in tiefere Töne muß man behutſamer ſeyn, und durchaus allen Zwang vermeiden, weil dadurch ſo gerne Halstöne entſtehen.

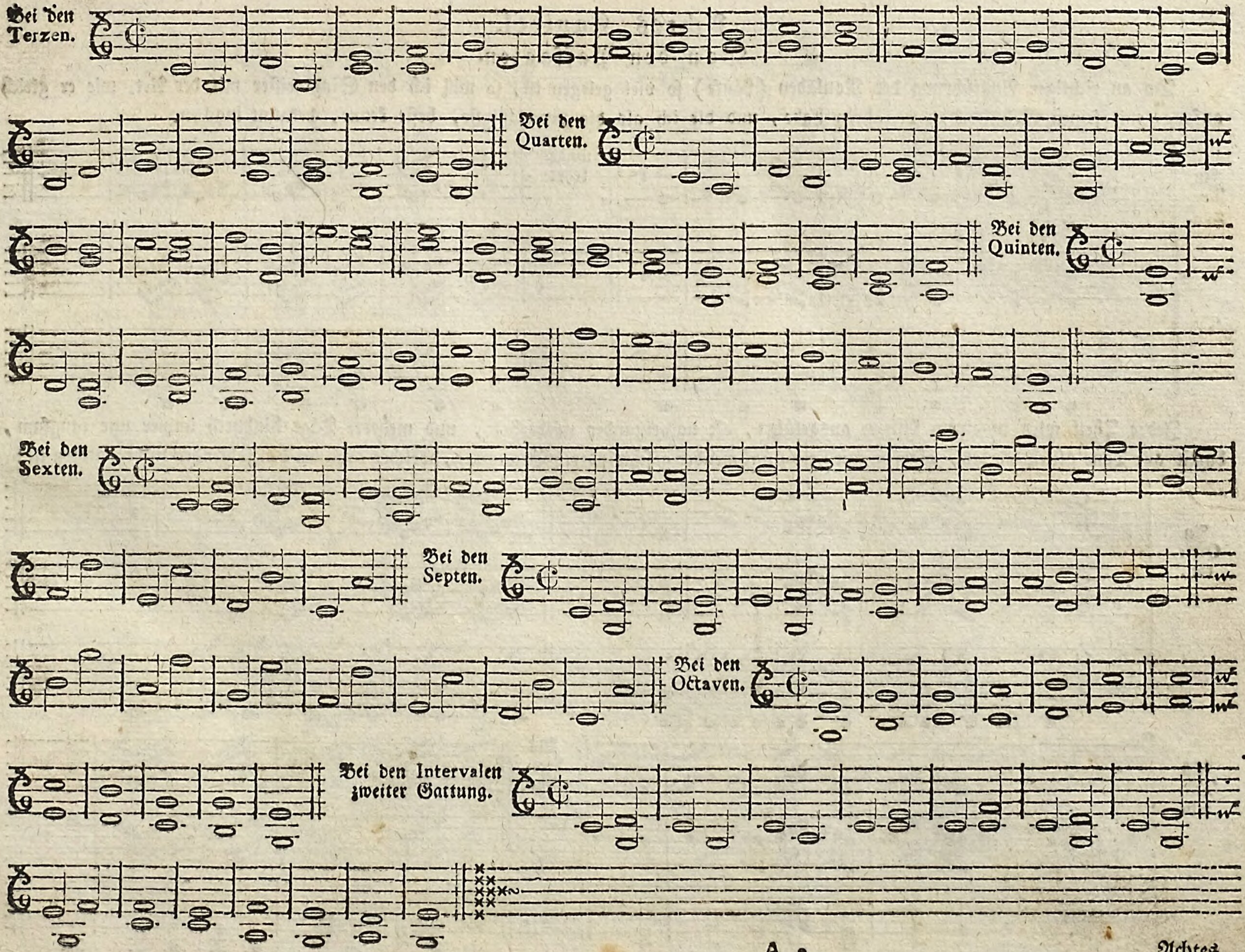
Sind Sopraniſten und Altiſten zugleich zu unterrichten, ſo iſt es gut, wenn der Meiſter ſelbe, nachdem ſie mehrmahlen eintönig die Scala geſungen, in Terzen zuſammen ſingen läßt; dann kann aber das bei der Scala angeſetzte Clavier- und Violin-Accompagnement, welches blos zum eintönigen Scala-Geſang geeignet iſt, nicht ſtatt haben. Statt deſſen:



Drittes Kapitel.

Von den Intervalen.

Wenn ein Schüler die erſte und zweyte Gattung der Intervalen mit einiger Sicherheit ſingt, ſo kann der Meiſter auf der Violin oder dem Clavier folgender : oder ähnlichermaſſen accompagniren.

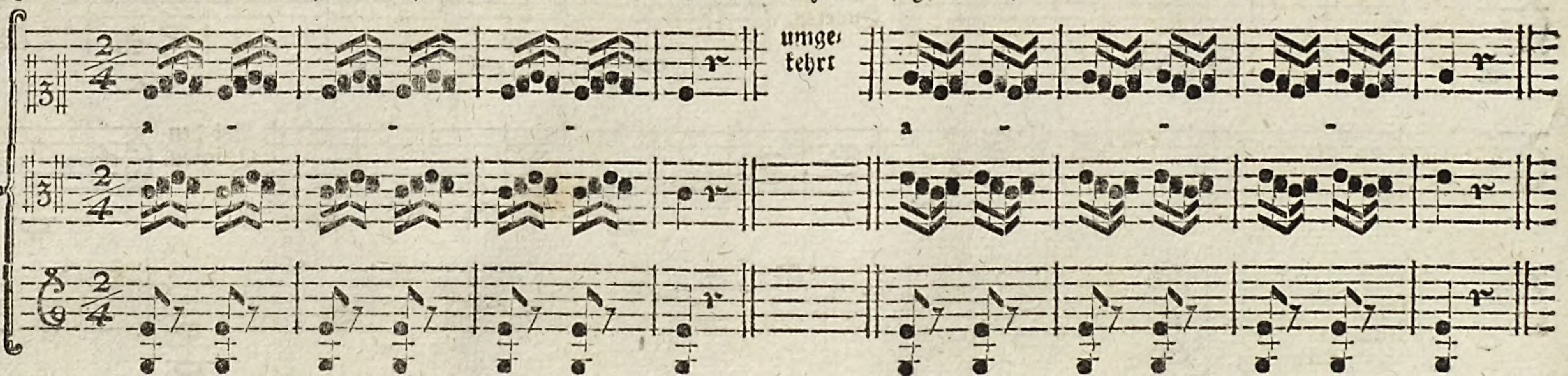

Bei den Terzen.
Bei den Quarten.
Bei den Quinten.
Bei den Sexten.
Bei den Septen.
Bei den Octaven.
Bei den Intervalen zweiter Gattung.

Achtes Kapitel.

Von den Paſſagien.

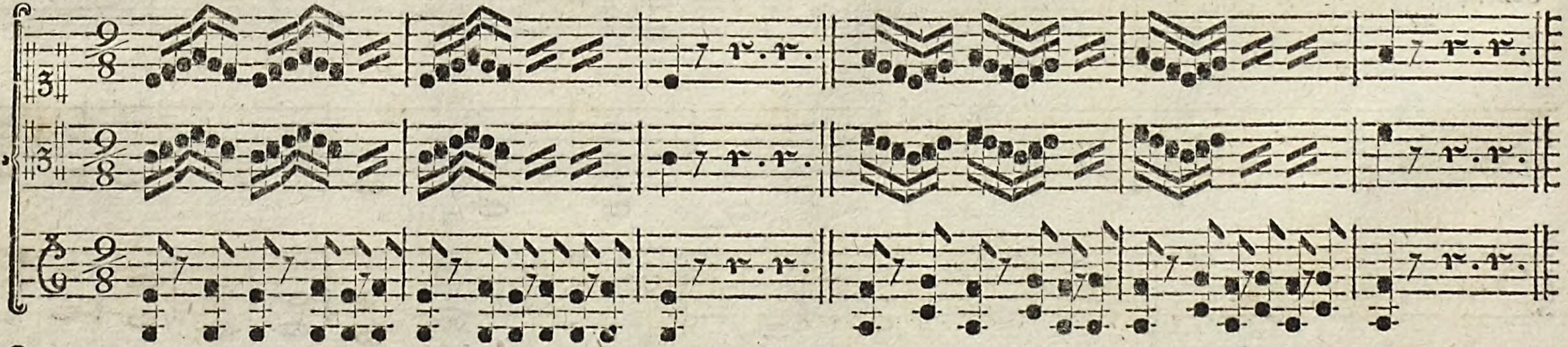
Da an richtiger Ausführung der Rouladen (Läufe) ſo viel gelegen iſt, ſo will ich den Singmeiſter mit der Art, wie er gleich anfangs mit ſeinen Schülern zu verfahren habe, und die ich als die zuverläßigſte, beſte kenne, bekannt machen.

In Terzen.

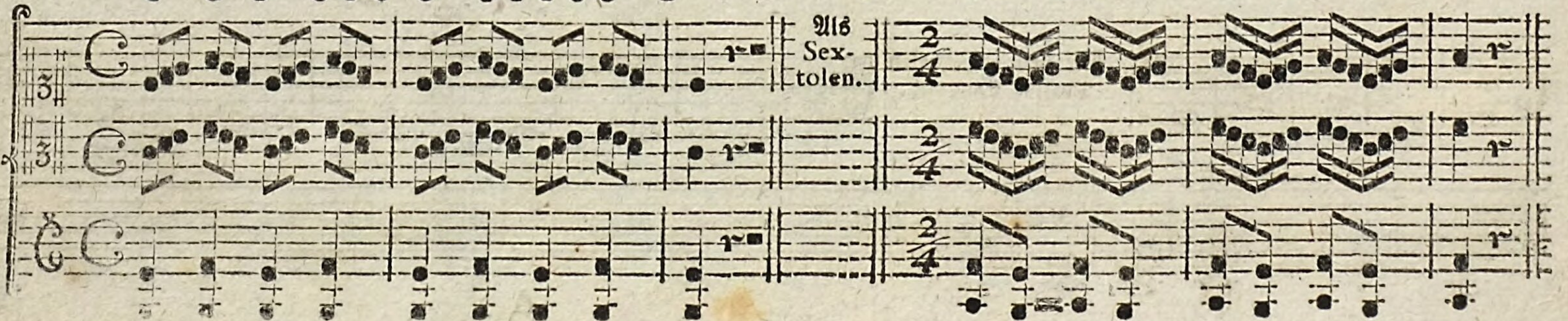


Jeder Theil wird in einem Athem ausgeführt, oft nacheinander wiederholt, und mehrere Täge hindurch immer nur langſam, damit alle Töne gleich werden, alsdenn mit ſtets zunehmender geſchwinderer Bewegung, welches auch bei den folgenden zu beobachten iſt:

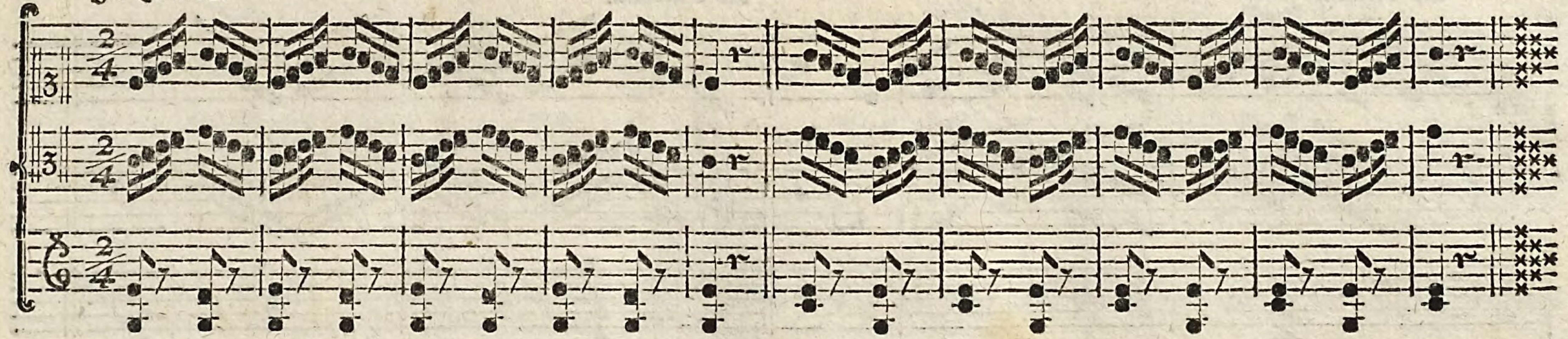
In Quarten.



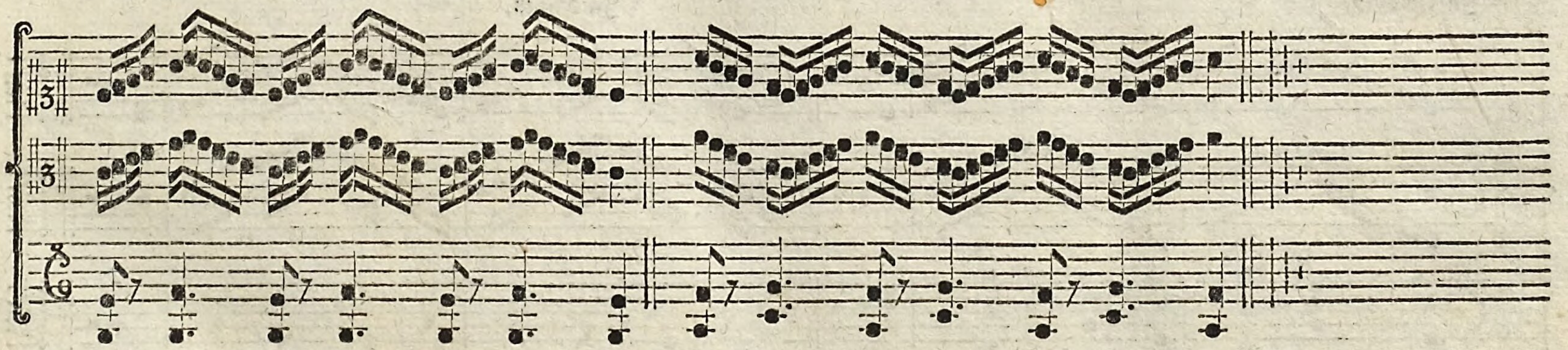
Als Triolen.



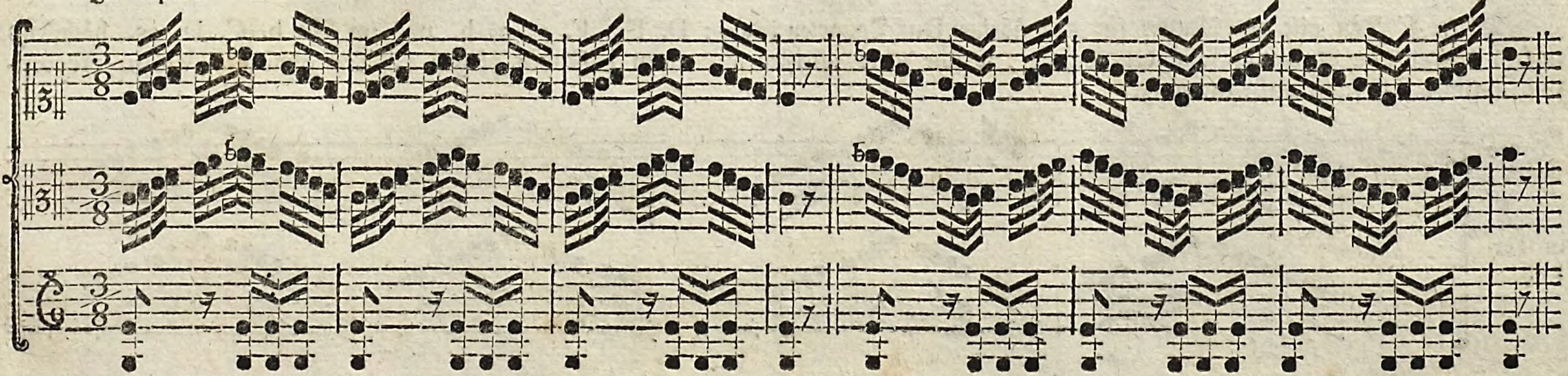
In Quinten.

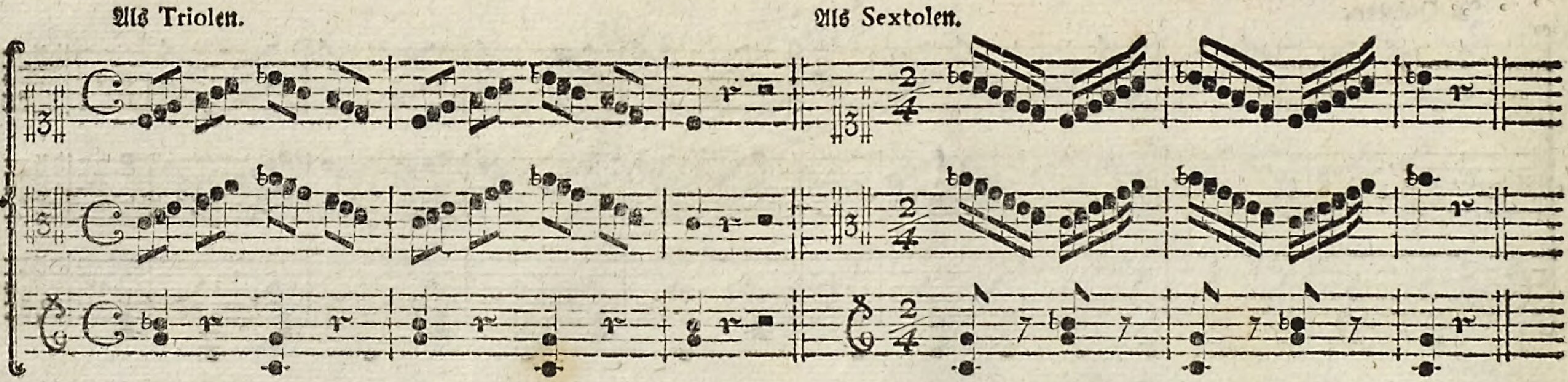


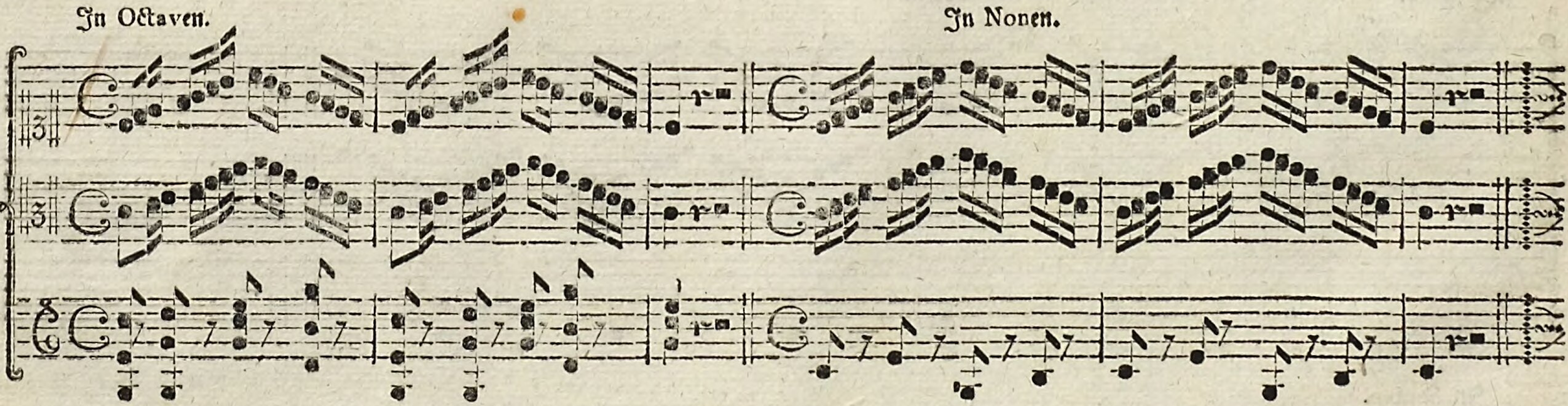
In Sexten. Ohne Takt, und nicht als Sextolen.



In Septen.

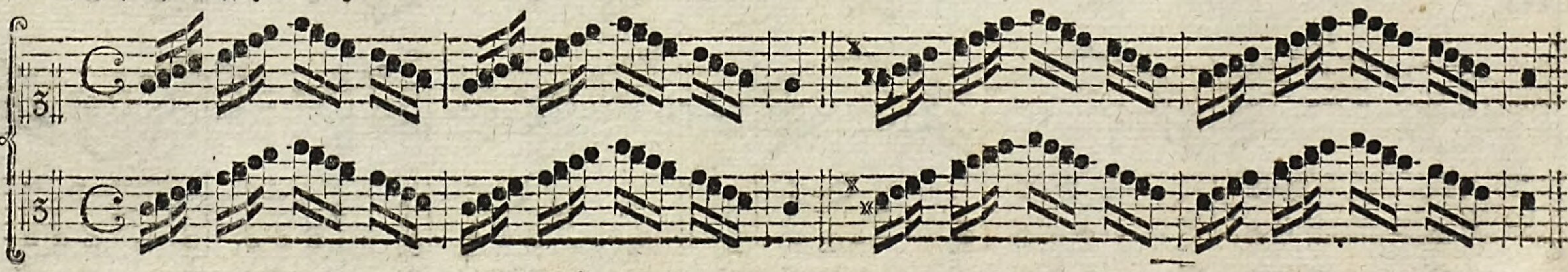




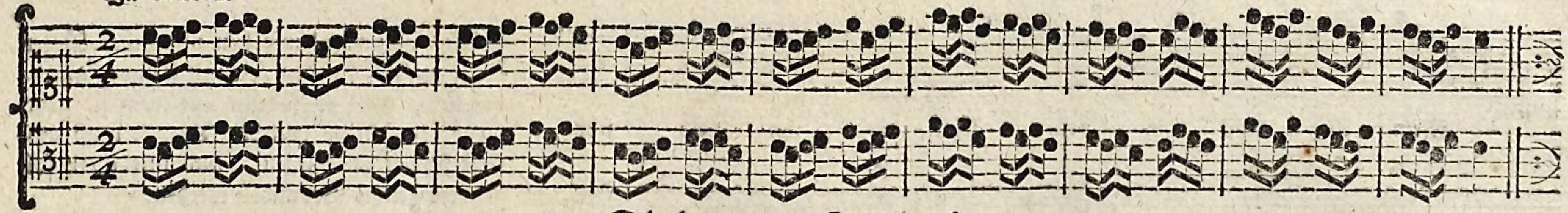


Dieſer C Ton gilt als Muſter für alle übrige Dur Tonarten, als: D. Es. F. g. a. b. und im Alt b. C. D. es. höchſtens noch F. nach dem Stimmumfang der Schüler, welche jeder Meiſter mit einem paſſenden obigen C-Ton ähnlichen Violin-Accompagnement ſich ſelbſt aufſetzen mag.

Beyde Stimmen zuſammen in Terzen.



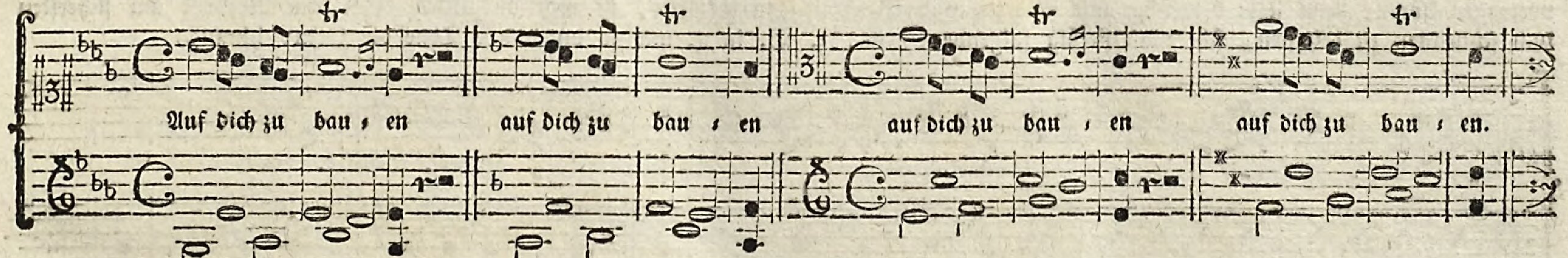
In Sexten.



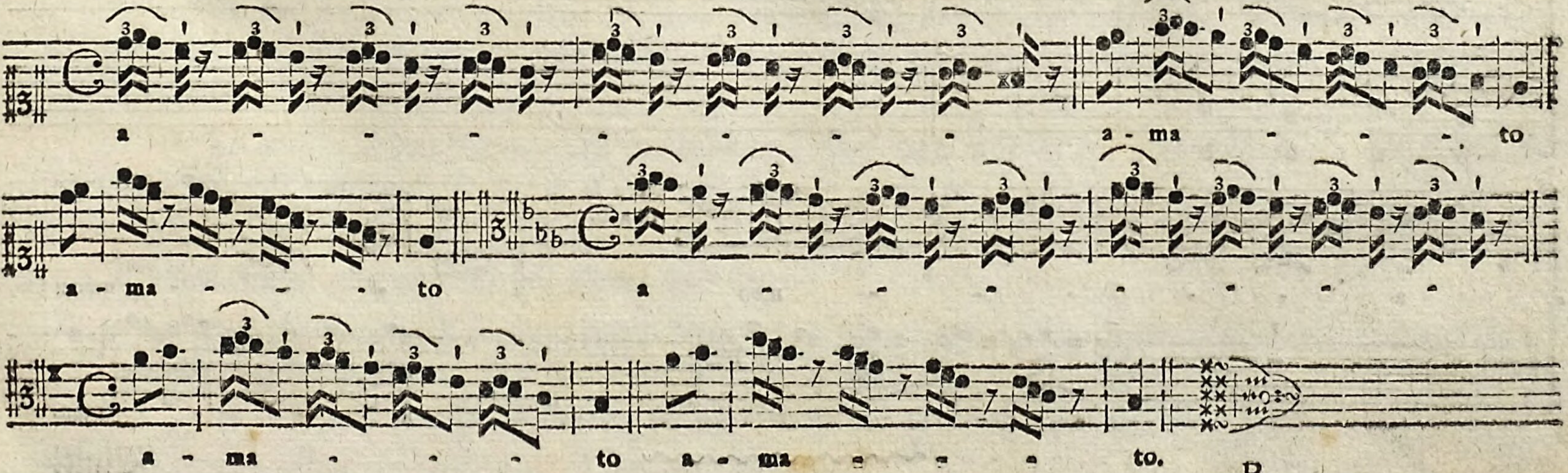
Siebentes Kapitel.

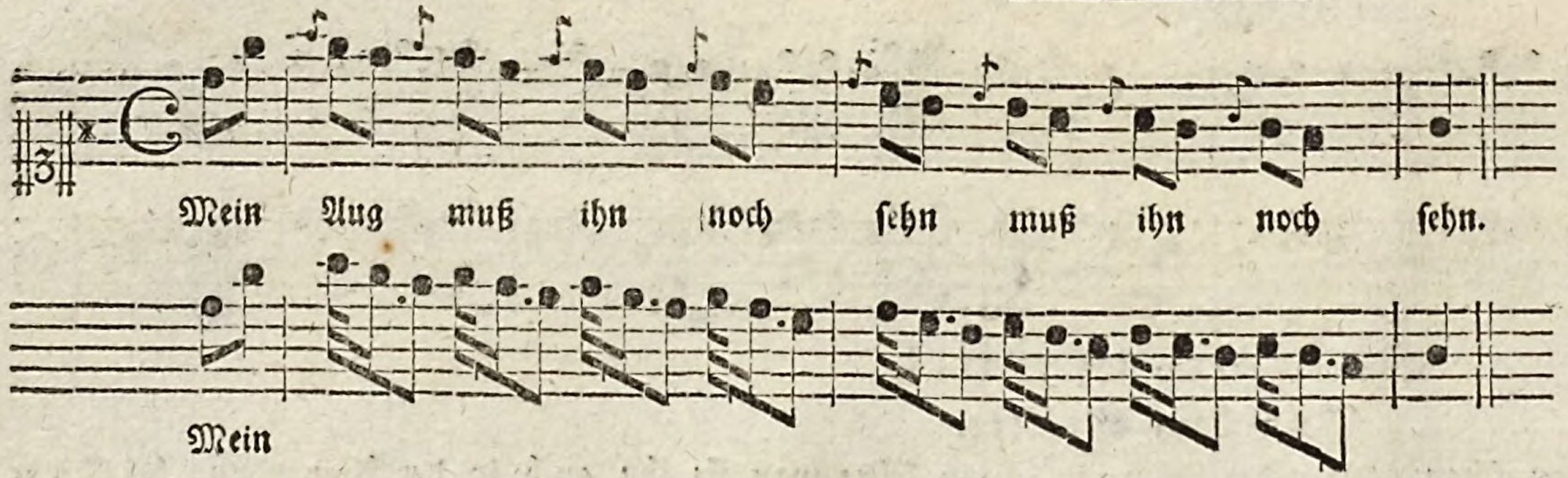
Von dem Triller.

Wenn der Triller ſich bei den Schülern ſchon ganz ordentlich zeigt, dann lehre man ſie ihn auch in der Anwendung bei Singeſtücken und zwar in verſchiedenen Tönen mit dem, was vorgeht, verbinden. Z. B.



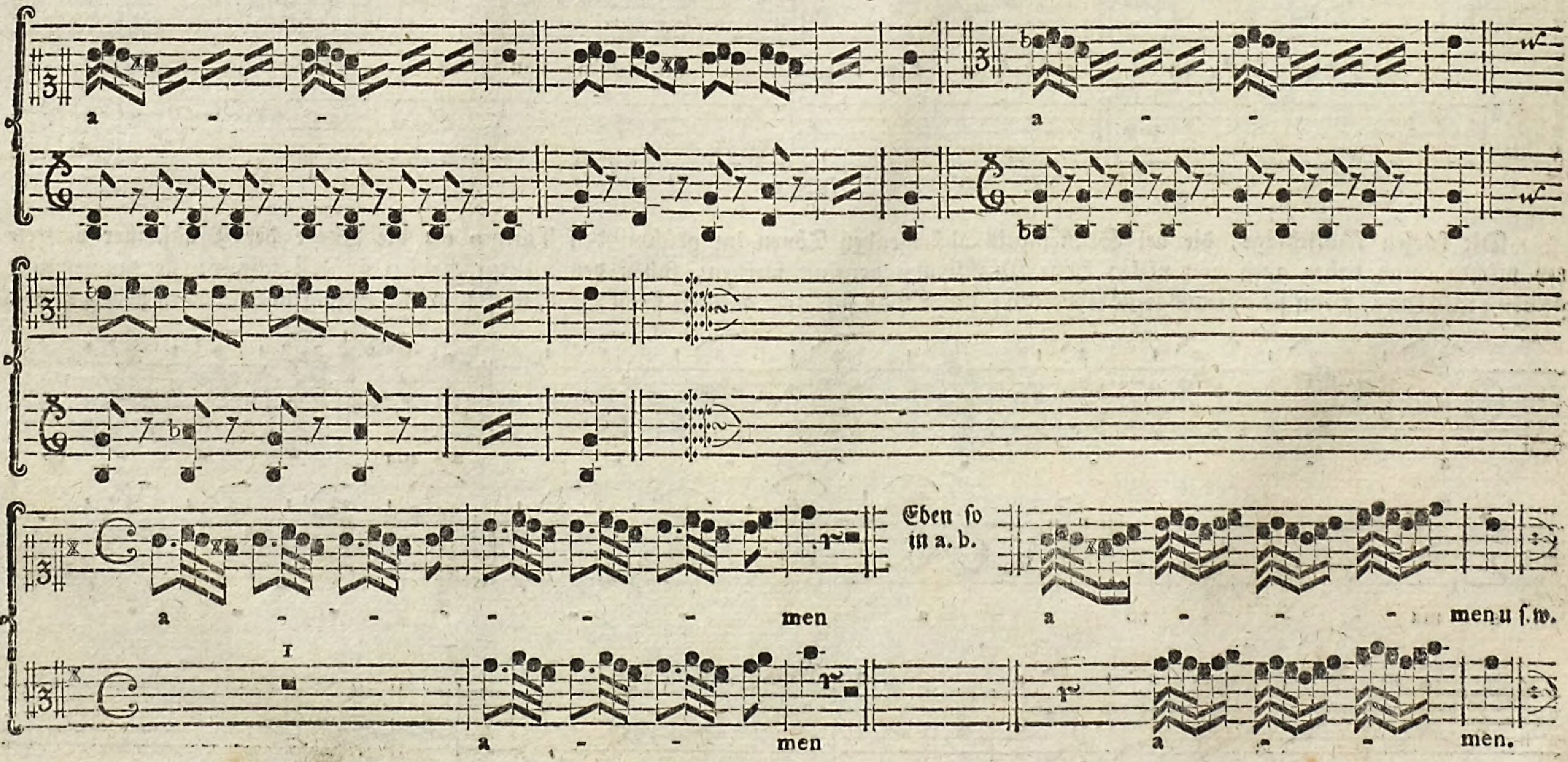
Die kurzen Vorſchläge, die bei Stuffenweis abſteigenden Tönen im geſchwinden Tempo oft die Stelle der Prahltriller vertreten müſſen, und daher auch von vielen kurze Prahltriller genennt werden, fallen den meiſten Kehlen äuſſerſt ſchwer: ſie machen ungemeine Wirkung, wenn ſie gut ausgeführt werden: bevor man ſich aber an dieſe ſelbſt wagt, muß man ſich in folgenden Stellen fleißig üben:





Dieſes Exempel mit den nämlichen Noten dient zugleich für den Alt mit Hinweglaſſung des F𝄪, weil es ſodenn aus dem C geht. Jede erſte Note von den Dreyen muß äuſſerſt ſchnell genommen, und mit ihrer folgenden genau verbunden werden.

Wem übrigens dieſes hier über die kurzen Prahltriller angeführte noch nicht klar iſt, muß ſie ſelbſt von einem Sänger vortragen hören, denn ſelbe deutlicher mit Worten und Beiſpielen zu erklären, iſt nicht möglich. Um den Mordent am ſicherſten und ſchnellſten zu erlernen, übe man fleißig folgende Stelle, z. B. in g. und ſo durch alle Töne die Octav hinauf.



Einleitung.

Da der Geſang ohnſtreitig der Grund zu aller Muſik iſt, ſo erhellet von ſelbſt, wie viel darauf ankomme, daß alle die, ſo ſich darauf verlegen, gleich anfangs durch gute Grundſätze geleitet werden; es iſt dahero ſehr zu wünſchen, daß ſowohl Eltern, als auch all jene, die ſich dem Unterrichte widmen, folgendes wohl beherzigen möchten.

Wer im Singen unterrichten will, muß entweder ſelbſt Sänger ſeyn, oder doch genaue Kenntniß von allem dazu Erforderlichen beſitzen, finden ſich bey ihm Praxis und Theorie vereint, ſo werden auch die Fortſchritte des Schülers um ſo ſchneller und ſichtbarer ſeyn: genaue Kenntniß aber kann er nicht haben, das heißt, er kann nicht wiſſen, wie die Schwierigkeiten zu beſiegen, und die Vortheile zu benutzen ſeyen, wenn er nicht wenigſt vorher ſelbſt Sänger geweſen; war er es, und hat er hinlängliche Theorie, ſo zwar, daß es ihm zur praktiſchen Erklärung bloß an Stimme fehlt, ſo wird er ohne Zweifel brave Sänger bilden können. Der Schüler nach guten Grundſätzen hinlänglich geleitet, wird, ſo oft er in der Folge Gelegenheit hat, andere zu hören, ſelbſt richtig beurtheilen, was er nachzuahmen, oder zu verwerfen habe.

Ein Singmeiſter muß ein feines Gehör haben, fehlt es ihm daran, oder ſingt er ſelbſt unrein, wie will er andere rein ſingen machen?

Er unterſuche vor allen das Gehör, die Stimme und Fähigkeiten ſeiner Lehrlinge, und nehme Rückſicht auf ihren Körperbau und Alter, damit er nicht etwa durch frühzeitigen Zwang der Stimme und Geſundheit derſelben ſchade.

Er muß frey von Naſen- und Kehlenfehlern ſeyn, bald würden ſich ſelbe auch ſeinen Scholaren unvermerkt mittheilen.

Er laſſe ſeine Schüler nie bey unrein geſtimmten Inſtrumenten ſingen, und ſorge, daß ſie auch die kleinſten Fehler jedesmal auf der Stelle verbeſſern.

Der Meiſter muß genau darauf ſehen, daß ſeine Lehrlinge die Selbſtlauter deutlich ausſprechen, und ja keinen mit dem andern verwechſeln.

Er laſſe ſeine Anfänger ſtehend ſingen, damit die Stimme volle Freyheit habe.

Er ſorge, daß ſeine Schüler ſich bey Zeiten eine edle Leibesſtellung zum Geſang angewöhnen, und dulde durchaus nicht an ihnen Grimaſſen mit den Leib, Kopf, oder Geſichtszerrungen, ein Spiegel iſt bey ſolchen Umſtänden das ſicherſte Verwahrungsmittel.

Er verhüte, daß ſie den Mund nicht zu weit öffnen, aber auch nicht zu ſehr ſchließen, daß ſie wohl gar durch die Zähne ſingen: Sperrhölzer in den Mund zu ſetzen, taugt nichts, denn bey jedem Selbſtlauter iſt ja die Oeffnung desſelben nicht ſo ganz die nämliche.

Er ſchärfe ihnen ein, daß ſie ſich vor allem Uebermaaß im Speis und Trank, vor ſonſtigen Ausſchweifungen, welchen Namen ſelbe immer haben mögen, vor anhaltenden heftigen Leibes-Bewegungen, und Erhitzungen ſorgfältig hüten, denn nur eine ordentliche Lebensart iſt die Stimme zu erhalten vermögend.

Das mäßige Warmhalten des Halſes und der Bruſt zur rauhen Winterszeit iſt wohl nothwendig, wer aber dieſe Theile gar zu weichlich gewöhnt, der wird dem Carthar und der Heiſerkeit ganz ſicher mehr unterworffen ſeyn.

Die Vormittagsſtunden ſind zum Geſang die beßten, man ſchließe aber ja nicht die Nachmittags- und Abendſtunden aus, nur unmittelbar nach dem Eſſen iſt es der Stimme nachtheilig, und ſogar der Geſundheit ſchädlich.

Da die Stimmung der Klaviere, Orgeln und Inſtrumente in der muſikaliſchen Welt ſo ungleich iſt, ſo rathe ich dem Meiſter, viel lieber nach höherer Stimmung zu unterrichten, weil es jenem Sänger, der an die tiefere Stimmung gewöhnt iſt, alsdann ſauer wird, bey einer höhern zu ſingen.

Der Lehrer bemühe ſich, bey Unterſuchung der Stimme ſeiner Schüler jene Stelle zu entdecken, wo die Bruſtſtimme zu Ende iſt, und das Falſett, oder die ſogenannte Kopfſtimme eintritt. Was Bruſt- oder natürliche Stimme, und was Falſett oder gezwungene Stimme (Kopfſtimme) ſey, davon wird ſich jeder, der etwas vom Singen weiß, ſchon einigen Begriff machen. Es läßt ſich zwar über jene Stelle, wo dieſer Wechſel vor ſich geht, nichts beſtimmtes ſagen, weil der Bau der Glottis, nämlich jenes Werkzeugs, wodurch die Töne der menſchlichen Stimme hervorgebracht werden, ſo ſehr verſchieden iſt, und einige Sänger 10 einige 12 und noch mehr Töne mit der natürlichen oder Bruſtſtimme hervorzubringen im Stande ſind, ſo will man doch bemerkt haben, daß am gewöhnlichſten der erſte oder zweyte Ton über der fünften Linie jedes Noten-Syſtems das Ende der natürlichen oder Bruſtſtimme ſey, und alsdenn das Falſett anfange, ohne wel-

welchem die meiſten Sänger bey dem gewöhnlich ſehr beſchränkten Umfang ihrer Bruſtſtimme in vielen Singſtücken nie auslangen würden. Wer z. B. im Sopran das zweygeſtrichene F mit der natürlichen oder Bruſtſtimme ſingt, und den folgenden Ton (G nämlich) mit dem Falſett, oder der gezwungenen Stimme nimmt, der wird einen verſchiedenen Laut wahrnehmen, wie wenn man (um mich des Ausdrucks der Italiener zu bedienen) auf der Orgel zwey verſchiedene Regiſter zieht: Jedermann ſieht alſo ein, wie nothwendig es ſey, daß man dieſe beyde Stimmen gehörig zu vereinigen ſuche; einigen fällt dieſes ſchwer, andern hingegen ſehr leicht, je nachdem ihre Stimmwerkzeuge hart, oder biegſam ſind. Eine glückliche Vereinigung aber, das heißt, den Uebergang, ſoviel möglich, unmerklich zu machen, wird am zuverläßigſten erreichet, wenn man ſich bemühet und gewöhnet, ſowohl den letzten Ton der Bruſtſtimme, als den erſten des Falſetts auf beyde Arten anzugeben. Es giebt aber auch glückliche Stimmen, die gar nicht Urſache haben, zum Falſett die Zuflucht zu nehmen, andere wiederum, deren Töne beyder Arten ſich ſo gleichen, daß man Mühe hat, den Wechſel zu entdecken.

Wer hierüber, ſo wie über die Entſtehung der menſchlichen Stimme, und die Urſachen ihrer Verſchiedenheit näher unterrichtet ſeyn will, der leſe Toſis Anleitung zur Singkunſt, nach des Herrn Agricola Ueberſetzung.

Wenn man an denen Knaben ohngefähr um das 14te Lebensjahr bemerkt, daß ſelbe nicht ohne Zwang mehr die höhern Töne nehmen können, und alſo ihre Stimme nach den gewöhnlichen muſikaliſchen Ausdruck zu mutiren beginne, ſo laſſe man ſie nicht mehr ſingen, vielweniger zwinge man ſie zu hohen Tönen, ſonſt würden ſie entweder gar keine Stimme mehr bekommen, oder in der Folge bloße unausſtehliche Falſettiſten werden; manchem Chordirektor und Singmeiſter vorzüglich in Stiftern und Seminarien kann dieſer Punkt nicht dringend genug ans Herz gelegt werden, vorzüglich jenen, die ſich nicht zeitlich genug andere Knaben abrichten, und alſo aus Mangel die mutirenden zwingen, zu ihrem Schaden ſo lange Dienſte zu thun, bis Alles verlohren iſt.

Schließlich bedenke jeder Singmeiſter, er mag für Geld oder aus Menſchenliebe unterrichten, daß er beym Unterrichte den möglichſten Fleiß anzuwenden habe; unterrichtet er für Geld, ſo iſt er es der Zahlung wegen ſchuldig, unterrichtet er aus Menſchenliebe, und vernachläßiget ein ſich ſelbſt aufgeladenes Geſchäft, ſo macht er ſeinen Schüler die koſtbare Zeit verliehren, zu geſchweigen, daß ein hoffnungsvoller Junge, dem die Natur eine ſchöne Stimme verlieh, vielleicht einen Künſtlerfreund hätte finden können, der die nöthige Summa für den Unterricht auf ihn würde verwendet haben.

Inhalt.

Das erſte Kapitel.
Von den nöthigſten Vorauskenntniſſen.

Das zweyte Kapitel.
Von der Scala (Stuffenleiter.)

Das dritte Kapitel.
Von den Intervallen.

Das vierte Kapitel.
Von der richtigen Ausſprache der Buchſtaben, Sylben und Worte; ſo wie auch:
Vom richtigen Athemholen.

Das fünfte Kapitel.
Von den verſchiedenen Ton-Arten.

Das ſechſte Kapitel.
Von den Vorſchlägen.

Das ſiebente Kapitel.
Von den Trillern.

Das achte Kapitel.
Von den Paſſagien.

Das neunte Kapitel.
Von ſonſtigen verſchiedenen Verzierungen.

Das zehnte Kapitel.
Vom Recitativ.

Das eilfte Kapitel.
Von den Arien.

Das zwölfte Kapitel.
Von den Kadenzen, ſammt einem Anhang vom Choralgeſang.

Das

Das erſte Kapitel.

Nöthigſte Vorauskenntniße.

Erſtens: Von dem Notenplan, oder Singleiter.

Zweytens: Von den Schlüſſeln.

Drittens: Von Kenntniß und Benennung der Noten durch alle 3 Schlüſſel.

Viertens: Von dem Werthe der Noten.

Fünftens: Von dem Werthe der Pauſen.

Sechſtens: Von dem Werthe der Punkte.

Siebentens: Von den Verſetzungszeichen.

Achtens: Von dem Takte, und deſſen verſchiedenen Arten.

Neuntens: Von dem Tempo, oder der Takt-Bewegung.

Zehntens: Von verſchiedenen andern Zeichen, nämlich: Dem Taktſtrich. Der Wiederholung. Der Haltung, oder Ferma. Dem Endezeichen. Der Bindung. Dem Rückweiſer. Dem Vorweiſer. Vom Schleifungszeichen. Vom Abſtoßungszeichen. Endlich von den gewöhnlichſten Wörtern und Zeichen, welche den wahren Inhalt des ganzen Stücks, und den Vortrag einzelner Stellen beſtimmen.

Daß der angehende Sänger den ganzen Inhalt dieſes erſten Kapitels nicht gleich anfangs und vor allen andern zu erlernen habe, wird wohl jeder Muſikmeiſter ohne meiner Erinnerung einſehen; Um die Scala und Intervallen mit dieſen anzufangen, iſt genug, daß er den Notenplan und den Schlüſſel ſeiner Stimme kenne, und die Noten derſelben mit Fertigkeit herzunehmen wiſſe. Ich habe alles dieſes unter einem Kapitel voraus abzuhandeln für gut erachtet, damit der Scolar, welcher ja nicht, vorzüglich im Anfang, darf verhalten werden, eine ganze Stunde die Scala zu ſingen, inzwiſchen auch in dieſen Grundſätzen unterrichtet werde.

I. Von dem Notenplan, oder der Singleiter.

Fig. 1. Dieſe 5 Linien mit ihren 4 Zwiſchenräumen nennet man den Notenplan, oder die Tonleiter, welche auch Syſtem heißt, weil ſie die Grundlage des muſikaliſches Gebäudes iſt. Quido Aretinus ein Benediktiner Mönch aus dem eilften Jahrhundert erfand ſie. Die Linien werden von unten hinauf gezählt:

Fig. 2. Da nun aber die 9 Töne dieſer Tonleiter für den Umfang der menſchlichen Stimme, vorzüglich aber jenen der Inſtrumente nicht zureichten, ſo war es nöthig, ſowohl unter als über ſelber neue Linien anzunehmen, welche denn auch zufällige, oder Strichlinien genennt werden.

II. Von den Schlüſſeln.

Fig. 3. *a.* Der Sopran - oder Diſcant - Schlüſſel ſteht auf der unterſten, das iſt, erſten Linie. *b.* Der Altſchlüſſel ſteht auf der dritten, und *c.* der Tenor - Schlüſſel auf der vierten Linie; man nennt dieſe drey Schlüſſel den C Schlüſſel, weil die Töne auf der Linie, wo ſelbe ſtehen C heiſſen. *d.* Der Violin - Schlüſſel wird der G Schlüſſel genennt, weil die Note, wo er ſeinen Siz hat, G heißt. *e.* Der Baßſchlüſſel ſteht auf der vierten Linie, welche im Baß F heißt, dahero er auch der F Schlüſſel genennt wird.

III. Von Kenntniß und Benennung der Noten durch alle 3 Schlüſſel.

Fig. 4. Die Töne, aus welchem ein Geſang beſtehen ſoll, werden auf dieſen Notenplan oder Tonleiter durch Noten angezeigt, welche, je nachdem ein Schlüſſel vorgezeichnet iſt, und ſelbe hoch oder tief geſetzt ſind, dem Sänger zu erkennen geben, ob er hoch oder tief zu ſingen habe.

In der Tonkunſt giebt es alſo ſieben natürliche Töne: c. d. e. f. g.. a. h. alle übrige, welche im Umfange jeder tiefen oder hohen Stimme enthalten ſind, werden unter dem Namen Octave davon hergeleitet: Da es nun mehrere Octaven giebt, ſo giebt

Fig. 5. Zu erkennen, in welchen Octaven die Töne jeder Singſtimme liegen. A. Dieſe 4 Töne werden Contra - Töne genennt. B. Die große Octav. C. Die kleine Octav. D. Die einmal geſtrichene, E. die zweymal geſtrichene, F. die dreymal geſtrichene Octav. Um alſo zu wiſſen, in welchen Octaven die Töne der Sopran - Stimme vom tiefen a. bis ins hohe c. liegen, ſo darf man nur Fig. 5. nachzählen, und es wird ſich weiſen, daß a, h in der kleinen, c, d, e, f. g, a, h. in der eingeſtrichenen, die folgenden ſieben Töne in der zweygeſtrichenen, und endlich das hohe C in der dreygeſtrichenen Octav liegen: eben auf dieſe Art wird es ſich in der Altſtimme zeigen, daß von unten auf gezählt f, g, a, h. in der kleinen, die folgenden ſieben Töne in der eingeſtrichenen, und die vier leztern in der zweygeſtrichenen Octav liegen.

Damit der Scolar die Noten ſeiner Stimme recht bald und mit Fertigkeit herzunennen wiſſe, ſo lerne er zuerſt das muſikaliſche Alphabet vor- und rückwerts, hernach die Namen der fünf Linien und vier Zwiſchenräume, endlich auch die zufälligen oder Strichlinien und Zwiſchenräume über und unter dem Notenplan.

Fig. 6. Verſchaft eine kurze Ueberſicht, welchen Namen eine und eben dieſelbe Note durch alle Schlüſſeln habe. Der franzöſiſche Violin - Schlüſſel, der halb Diſcant - Schlüſſel, der halb Baß - Schlüſſel ſind nicht mehr gewöhnlich.

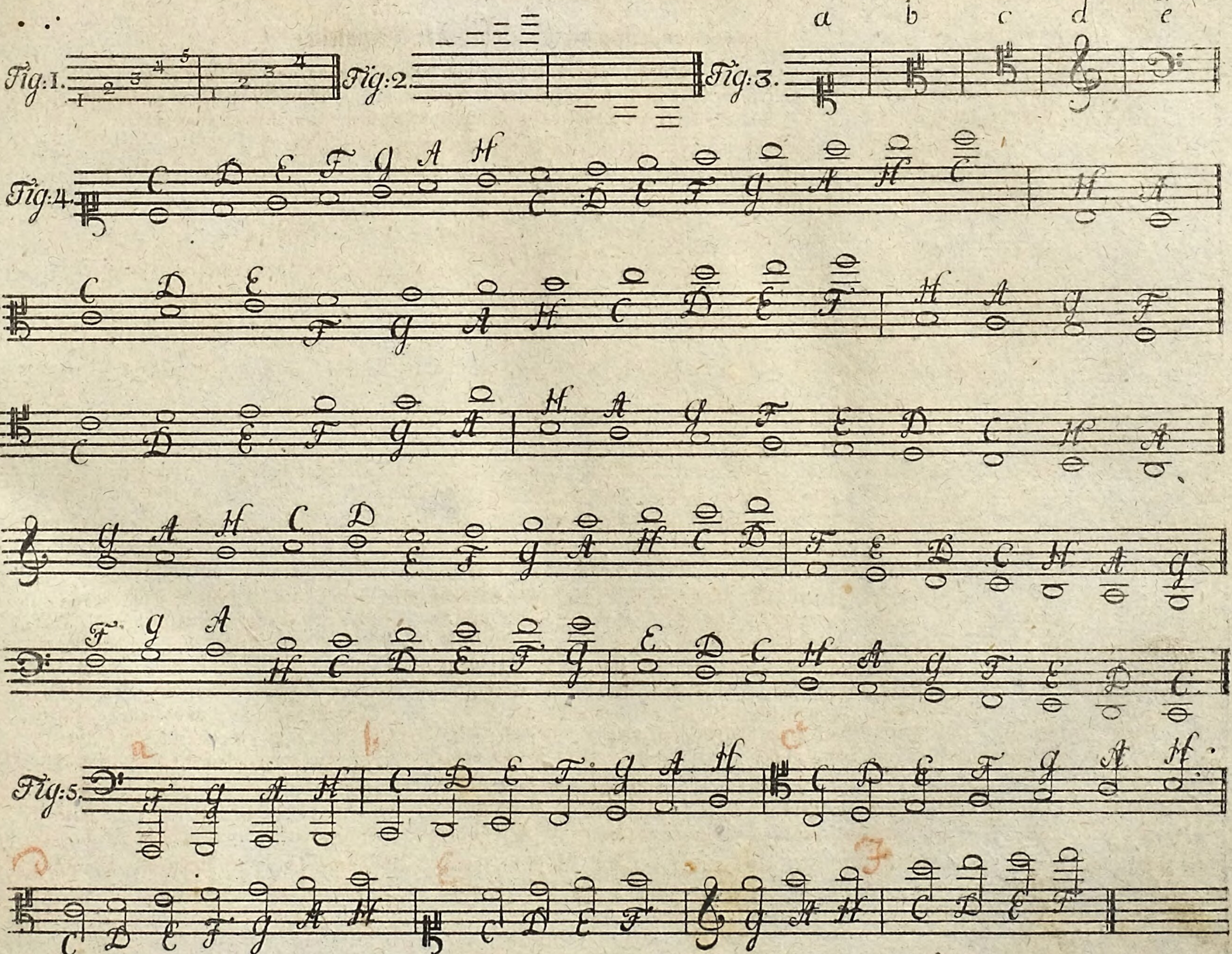
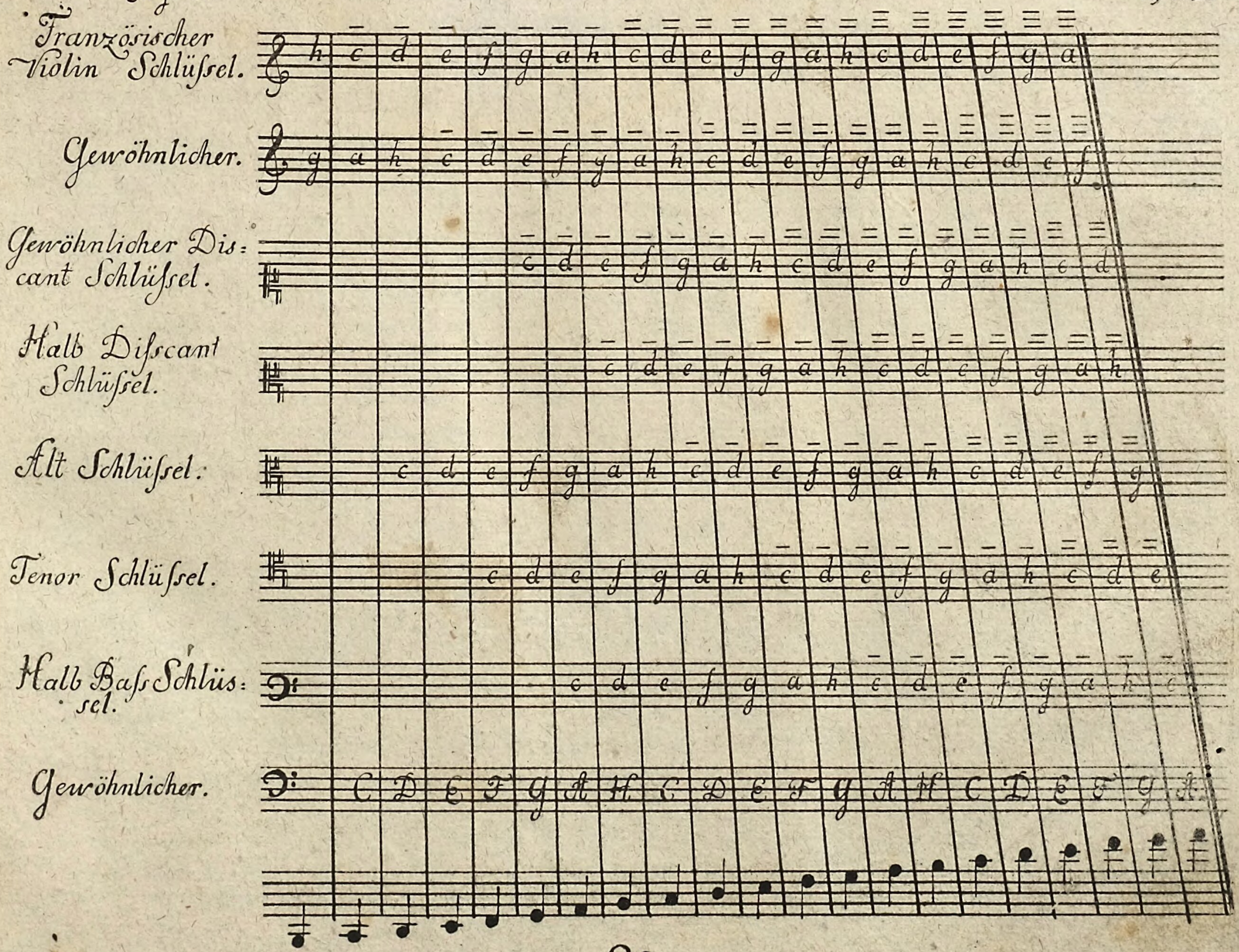


Fig:1.
1 2 3 4 5
1 2 3 4
Fig:2.
Fig:3.
a b c d e
Fig:4.
C D E F G A H C D E F G A H C H A
C D E F G A H C D E F H A G F
C D E F G A H A G F E D C H A
G A H C D E F G A H C D F E D C H A G
F G A H C D E F G E D C H A G F E D C
Fig:5.
F G A H C D E F G A H C D E F G A H
C D E F G A H C D E F G A H C D E F

Fig: 6.


Französischer Violin Schlüſſel.
Gewöhnlicher.
Gewöhnlicher Dis: cant Schlüſſel.
Halb Diſscant Schlüſſel.
Alt Schlüſſel.
Tenor Schlüſſel.
Halb Baſs Schlüs: ſel.
Gewöhnlicher.

IV. Von dem Werthe der Noten.

Gleichwie die Lage der Noten die Höhe oder Tiefe der Töne beſtimmt, eben ſo zeigt ihre verſchiedene Geſtalt die längere oder kürzere Dauer derſelben an. Fig. 7.

a. Wird unter die Choralnoten gezählt, und erfüllt die Dauer von zween Takten. *b.* Gilt vier Takte, ſollte ſie länger währen, ſo wird es durch beſonders darüber geſetzte Ziffer angezeigt; zu wünſchen wäre es aber, daß die Tonſetzer, um alle Irrung zu vermeiden, jedesmal den Werth durch Ziffer beſtimmten. *c.* Iſt eine ganze Note. *d.* Sind halbe Noten. *e.* Viertels=Noten. *f.* Achtel oder einfache. *g.* Sechszentel oder zweyfache. *h.* Zwey=und Dreyß'gerl oder dreyfache. *i.* Vier=und Sechsz'gerl oder vierfache. Dieſe kürzere Gattungen Noten, als Halbe, Viertel, Achtel, Sechszentel, Zwey= und Dreyßgerl, Vier= und Sechsz'gerl werden darum ſo genennet, weil ſie der halbe, vierte, achte, ſechzente, zwey= und dreyßigſte, vier= und ſechzigſte Theil von einer ganzen ſind. Der Schüler muß mit vieler Fertigkeit herzuſagen wiſſen, wie viel Noten jeder Gattung dem Werth oder der Dauer nach einander gleich kommen; das nächſt=beſte Muſikſtück kann hierinn zur Uebung dienen, wo häufige Miſchung der verſchiedenen Notenarten vorkömmt, damit er mit einem Blick zu überſehen gewöhne, was jedem Streich in einem Takte zukomme. Hieher gehören

Die ſogenannten Triolen oder Dreyerl, und Sextolen oder Sechſerl. Zur Hauptregel dienet, daß drey Noten, worüber ein 3 geſetzt iſt, zweyen der nämlichen Gattung in der Dauer gleichkommen, ſo wie ſechs Noten, worüber ein 6 ſteht, den Zeitraum von vieren gleicher Gattung einnehmen. Fig. 8.

V. Von dem Werthe der Pauſen.

a. Der Werth dieſer Pauſe wird immer durch darüber geſetzte Ziffer beſtimmt. *b.* Gilt acht. *c.* vier. *d.* zwey. *e.* Einen ganzen Takt. *f.* Eine halb, *g.* Eine viertels Pauſe. *h.* Ein achtel. *i.* ſechzentl. *k.* zwey= und dreyß'gerl. *l.* Ein vier= und ſechsz'gerl. Dieſe letztern, welche keinen Taktſchlag ausfüllen nennet man Suſpir oder Athemhohler. So wie der Sänger nöthig hat, um richtig vom Blatt ſingen zu können, daß er die Eintheilung, den Werth, und die Beſchaffenheit der Noten genau kenne, eben ſo muß er auch alles dieſes bey den vorkommenden Schweigezeichen, oder ſogenannten Pauſen wiſſen. Fig. 9.

Das Verhältniß der Noten gegeneinander wird dargeſtellt durch . . . . Fig. 10.

Jenes der Pauſen gegen die Noten aber durch . . . . . . Fig. 11.

VI. Von dem Werthe der Punkte.

Wenn ein Punkt nach einer Note oder Pauſe ſteht, ſo verlängert er ſeine vorhergehende Note oder Pauſe um die Hälfte. Wenn nach einer Note oder Pauſe zwey Punkte ſtehen, ſo wird durch Fig. 12.

den zweyten Punkt nicht die Note oder Pauſe ſelbſt, ſondern der erſte Punkt um die Hälfte verlängert.

VII. Von den Verſetzungszeichen.

Fig. 13. *a.* Dieſes Zeichen wird in ſehr vielen Orten, wiewohl unrichtig, und nur in Rückſicht ſeiner Wirkung, das einfache Kreuz genennt: das folgende *b.* nennet man das kleine b, und das dritte *c.* wird Correctivum, Auflöſung- oder Wiederherſtellungszeichen genennt. *d.* Iſt das große oder doppel Kreuz, heißt ſonſt auch das Spaniſch- oder Andreaskreuz. *e.* Das große b, oder doppel bb.

Das einfache Kreuz erhöht, und das kleine b erniedrigt die folgende Note um einen kleinen halben Ton, das Auflöſungszeichen macht eine durch ein vorhergegangenes Kreuz erhöhte, oder durch ein b erniedrigt geweſene Note wiederum natürlich.

Das große oder doppel Kreuz macht einen durch ein Kreuz ſchon erhöhten Ton noch um die Hälfte höher, ſo wie das große b oder doppel bb einen durch ein einfaches b vertieften Ton noch um die Hälfe tiefer macht. Die drey erſten Zeichen werden auch ein Croma, und letztere ein Encroma genennt.

VIII. Von dem Takte, und deſſen verſchiedenen Arten.

Fig. 14. Was im gemeinen Leben das Maaß oder Gewicht iſt, das iſt in der Muſik der Takt, ohne ſelben, das iſt, ohne genaue Eintheilung der aufeinander folgenden Schritte iſt kein Geſang möglich. Er hat bald zwey, bald drey, bald vier Schläge, welche die Zeit genau abmeſſen, in der eine gewiße Anzahl Noten oder Pauſen vorkommen. Er wird in den geraden und ungeraden eingetheilt. Der gerade hat entweder zwey, oder vier Schläge; der ungerade aber hat durchgehends drey Schläge. Zu dem geraden gehören folgende Gattungen:

a. Der zwey ganzer Noten Takt: er hat zwey Schläge oder Streiche, den Niederſchlag nämlich, und den Aufſchlag. *b.* Der Allabreve, oder zwey halb Takt, hat ebenfalls zwey Schläge. *c.* Der ganze oder vier Vierteltakt, hat vier Schläge. *d.* Der zwey Vierteltakt, hat zwey Schläge. *e.* Der Sechsviertel- und *f.* der Sechsachteltakt hat im langſamen Tempo vier, im geſchwinden aber zwey Schläge. Hat er vier Schläge, ſo kommen auf den erſten 2, auf den zweyten 1, auf den dritten wieder 2, und auf den vierten 1; wird er aber unter zwey Schlägen gegeben, ſo hat der erſte 3, und der zweyte ebenfalls 3. *g.* Der zwölf Achteltakt hat vier Schläge, wie der vier Vierteltakt, auf deren jeden drey achteln kommen. Den Sechsviertel, Sechsachtel, und Zwölfachteltakt habe ich unter die geraden Taktarten gezählt, weil ſie theils mit zwey, theils mit vier Schlägen gegeben werden, zu welcher Art ſelbe eigentlich gehören, mögen die Tonſetzer unter ſich ausmachen.

Zu den ungeraden gehören alle Taktarten von drey Schlägen, als: *h.* Der drey ganzer Notentakt. *i.* Der drey halb Takt. *k.* Der drey viertel Takt. *l.* Der drey achtel Takt. Endlich *m.* der neun achtel Takt.

Wie verſchieden die Miſchung von Noten in jeder Taktgattung ſeyn könne, wird der Singmeiſter nicht unterlaſſen, ſeinen Scolaren zu erweiſen.

IX. Von dem Tempo.

Das Tempo, oder die Taktbewegung iſt nach dem verſchiedenen Sinne der jedem Muſik-Stück beygeſetzten Kunſtwörter ebenfalls verſchieden. Die Ordnung vom Langſamſten bis zum Geſchwindſten iſt faſt allgemein folgendermaſſen angenommen:

Adagio molto: ſehr langſam.
Adagio: langſam.
Grave: ernſthaft.
Largo: gedehnt. Lento: langſam.
Larghetto: ein wenig gedehnt.
Maeſtoſo: prächtig.

Andantino: ein wenig gehend.
Andante un poco: ein wenig gehend.
Andante con moto: etwas mehr gehend.

Die drey Hauptvorſchriften ſind.
Adagio: langſam. Andante: gehend. Allegro: munter.

Allegretto: ein wenig munter.
Allegro: munter.
Vivace: lebhaft.
Allegro molto: viel munter.
Allegro aſſai: ſehr munter.
Preſto: hurtig, geſchwind.
Preſtiſſimo: ſehr hurtig, ſehr geſchwind.

Un poco: heißt ein wenig. Non tanto: nicht ſo ſehr. Non troppo: nicht zu viel. Molto, di molto: viel. Troppo, aſſai: ſehr.

X. Von verſchiedenen andern Zeichen.

a. Der Taktſtrich iſt ein durch alle fünf Linien gezogener Strich, und zeigt an, daß der Takt voll iſt; was zwiſchen zwey ſolchen Strichen ſteht, heißt ein Takt. *b.* Wird zur Wiederholung eines oder mehrerer Takte gebraucht. *c.* Zeigt die Wiederholung des erſten Theils eines Stücks an. *d.* Wird geſetzt, wenn auch der zweyte Theil zu wiederholen iſt. *e.* Ferma, Haltung, Ruhezeichen: über einer Note zeigt es die Cadenz an, wobey der Sänger gewöhnlich mehrere Töne hören zu laſſen die Freyheit erhält; über einer Pauſe zeigt es, daß ein wenig eingehalten werden müſſe, ſteht endlich *f.* das Wort Fine dabey, ſo zeigt es den Schluß des Stücks an. *g.* In dieſem Beyſpiele bindet der Bindungsbogen die erſte und zweyte, vierte und fünfte Note ſo zuſammen, daß nicht der geringſte Abſatz zu merken iſt. *h.* Wird Rückweiſer genennet, weil er an einen vorhergehenden Ort weiſet, wo ein ähnliches Zeichen ſteht, Fig. 15.

ſteht, allwo ſodann wieder anzufangen iſt. Man findet die Worte al, oder auch dal Segno dabey, das heißt: vom Zeichen. *i.* Vorweiſer, ſteht am Ende der Notenzeile an der Stelle, wo die erſte Note des folgenden Takts ſteht, welche er alſo gleichſam vorweiſet, wird aber ſehr wenig mehr geſetzt. *k.* Schleifungszeichen, wodurch mehrere Noten ohne den mindeſten Abſatz bemerken zu können, zuſammengekettet vorgetragen werden. *l.* Gerade das entgegengeſetzte vom Vorhergehenden. *m.* Noten, die Stuffenweiſe fortſchreiten, oder auf einer Stelle ſtehen, und worüber dieſe beyde Zeichen geſetzt ſind, werden jede durch einen gelinden Druck mit der Bruſt markirt.

Fig. 16. Wenn dieſes Zeichen über ein oder mehrere Takte geſetzt iſt, ſo zeigt es an, daß man den Ton oder die Stelle zu Anfang ſchwach mit leiſer Stimme angeben, dann ſelbe immer mehr uud mehr erheben, und bis zur möglichſten Stärke müſſe wachſen laſſen, und in dem Grade, als man vom piano zum Forte gieng, vom Forte zum piano wieder zurückzukehren, dieſes nennet man in der Muſik, die Stimme herausziehen.

Die gewöhnlichſte Wörter, den wahren Inhalt des ganzen Stücks anzudeuten, ſind:

Affettuoſo: rührend. Amoroſo: verliebt, zärtlich.
Grazioſo: annehmlich. Con tenerezza: mit Zärtlichkeit.
Grave: ernſthaft. Grave e maeſtoſo.
Maeſtoſo: majeſtätiſch, erhaben. Meſto: betrübt.

Cantabile: ſangbar. Con brio: mit Schimmer.
Dolce, dolcemente, con dolcezza: ſanft, angenehm.
Guſtoſo: mit Geſchmack. Lamentoſo: klagend.
Spiritoſo, con Spirito: feurig, mit Geiſt.

Um den Vortrag einzelner Stellen zu beſtimmen.

Mezza voce, Sotto voce: mit halber Stimme.
Creſcendo, creſc. wachſend.
Decreſcendo, decreſc. abnehmend.
Forte, f. ſtark. Piu forte: ſtärker.
Fortiſſimo. ff. fff. ſehr ſtark.

Rinforzando: verſtärkend. Sforz: mit Gewalt.
Mezzo forte, m. f. halb ſtark. Poco forte, poc. f. wenig ſtark.
Piano: ſchwach, ſachte, gelinde. pp. ſchwächer.
Poco piano: ein wenig ſchwach. Tenuto: ausgehalten.
Scemando: abnehmend. Perdendoſi: ſich verliehrend.

Fig: 7.

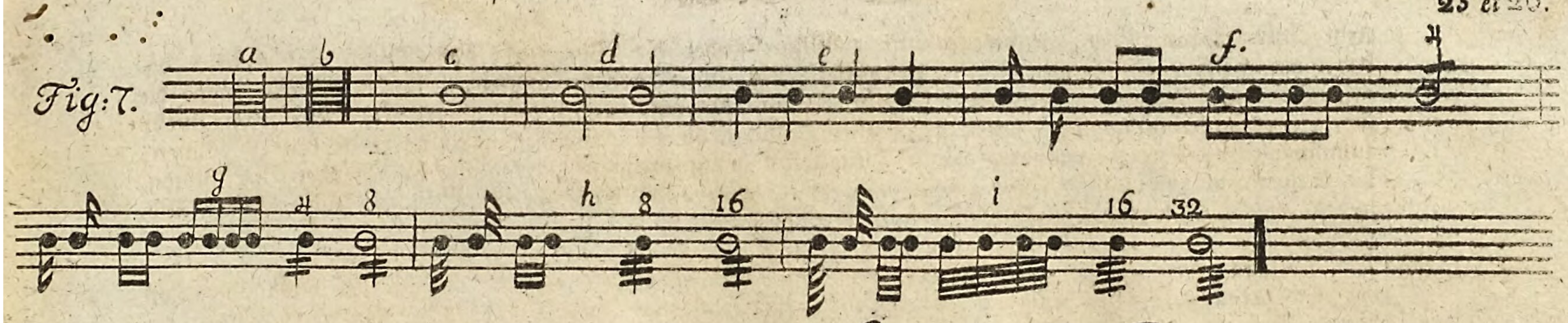


Fig: 8.

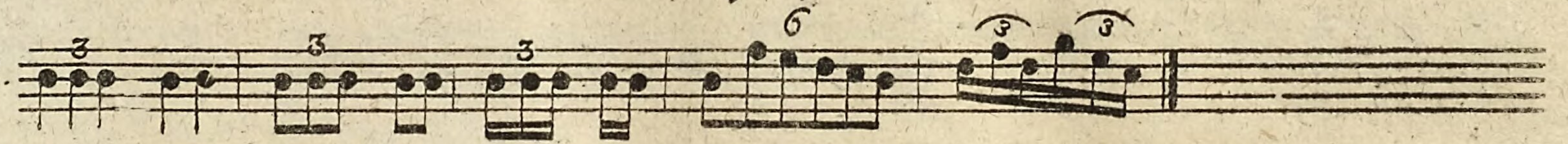


Fig: 9.

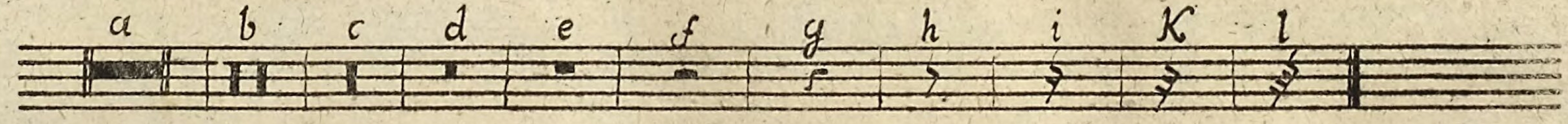


Fig: 10.

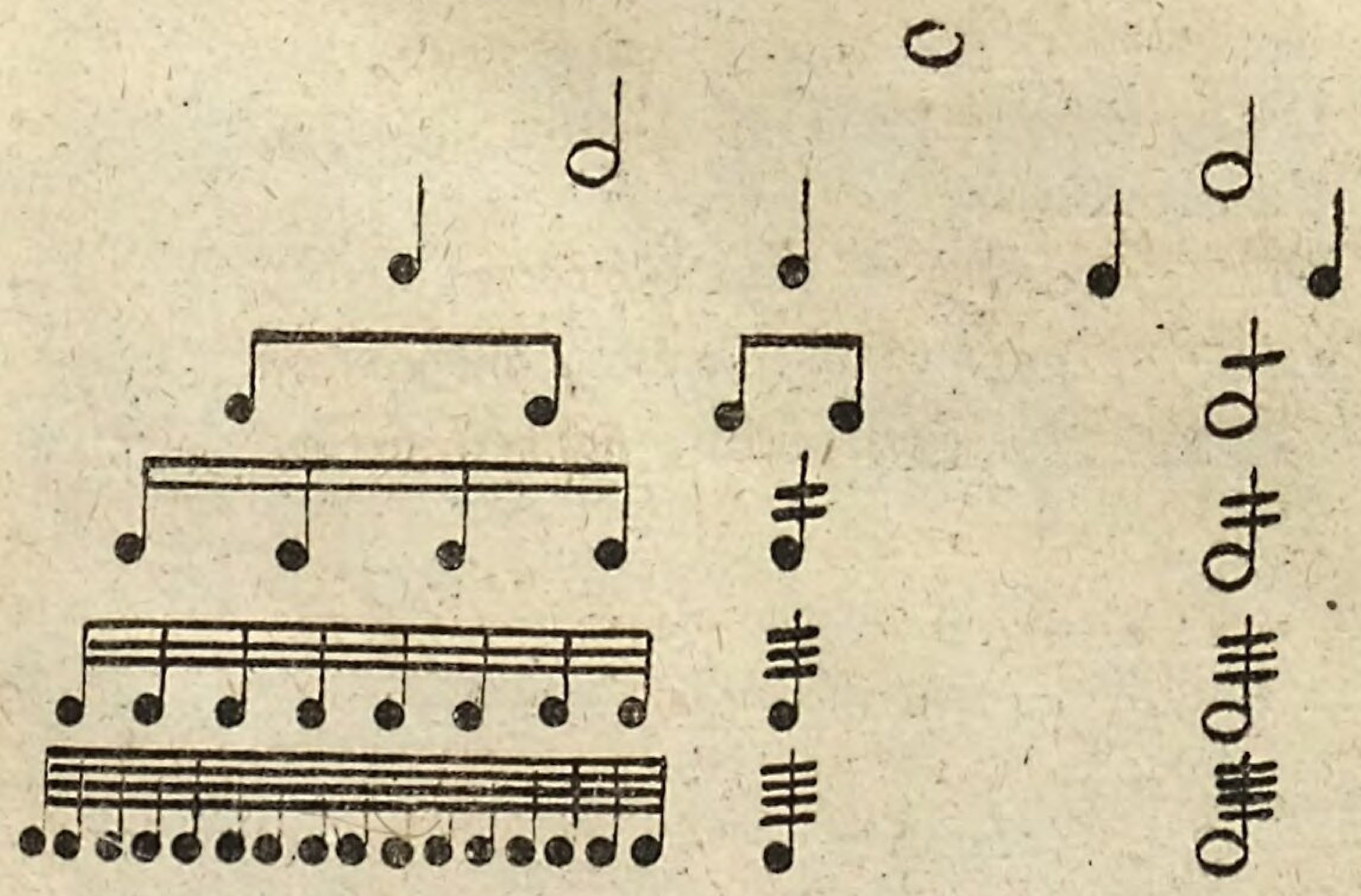
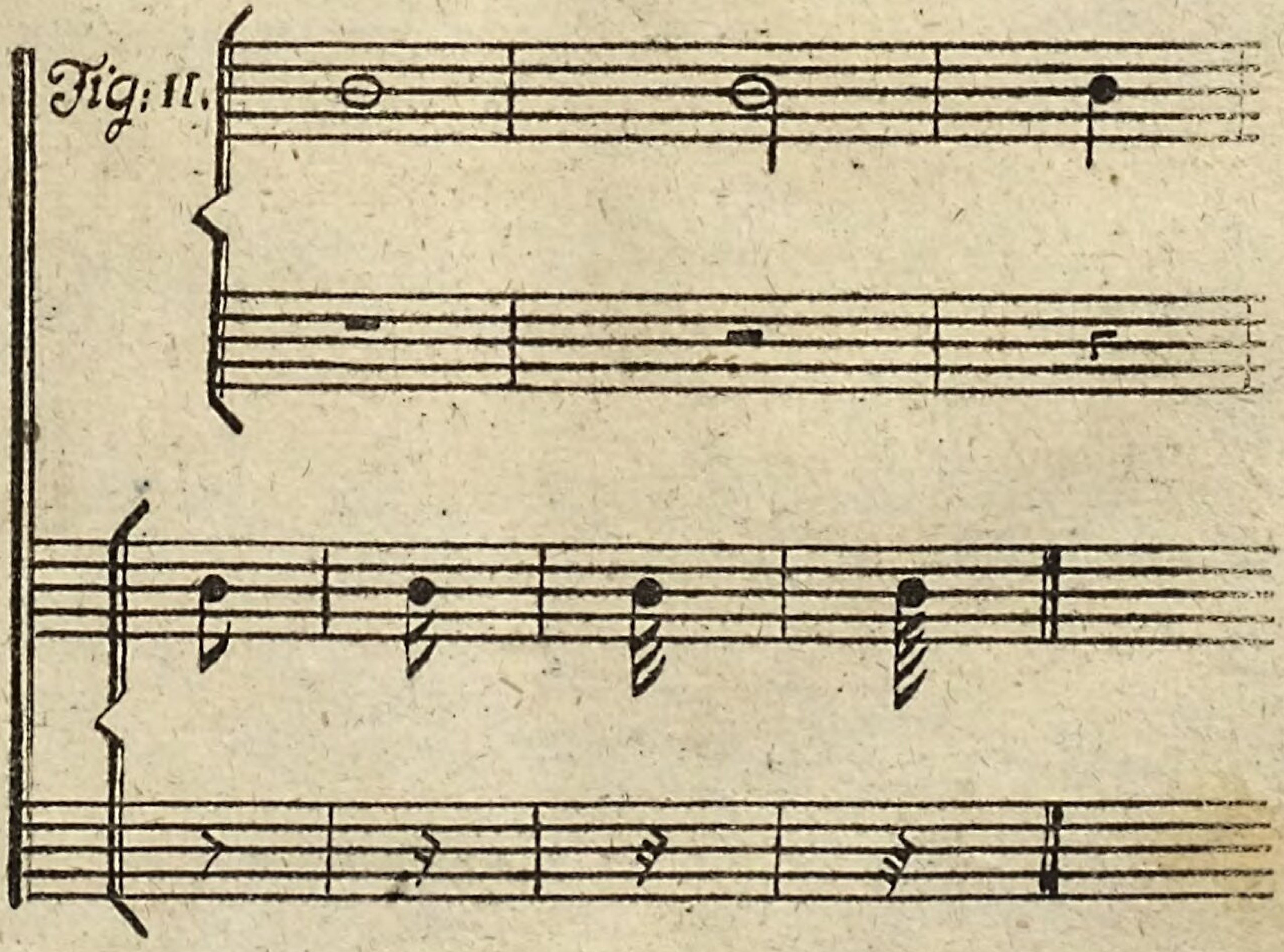


Fig: 11.



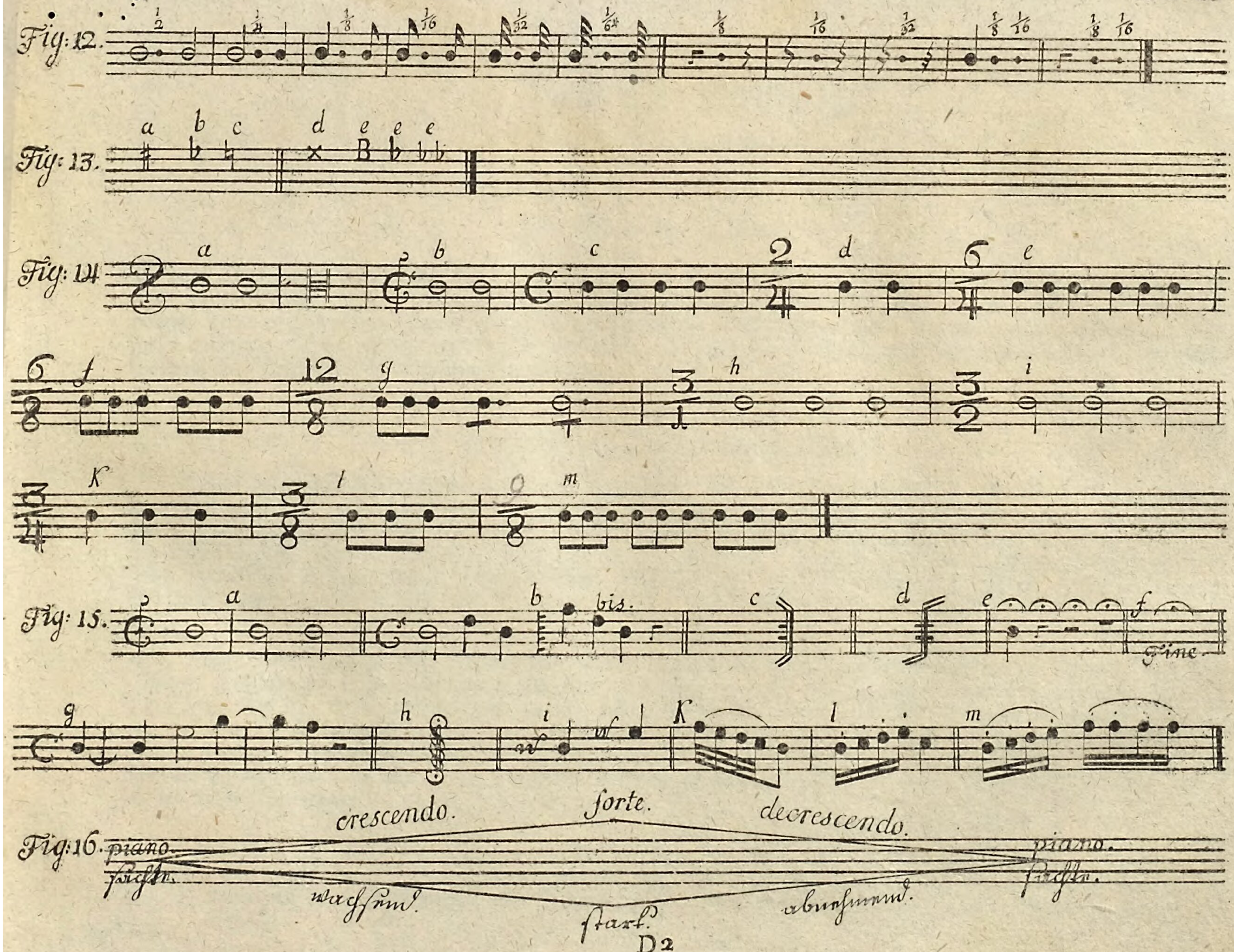


Fig: 12.
Fig: 13.
Fig: 14.
Fig: 15.
bis.
Fine.
Fig: 16.
piano.
ſchwach.
crescendo.
wachſend.
forte.
ſtark.
decrescendo.
abnehmend.
piano.
ſchwach.

Zweytes Kapitel.

Von der Scala.

Das Wort Scala bedeutet die muſikaliſche Leiter, mittels welcher man von dem tiefſten Ton ſtufenweis bis zum höchſten ſteigt, und wieder vom höchſten bis zum tiefſten herabkömmt. Das fleiſsige Scala ſingen iſt höchſt nöthig, denn es bildet die Stimme, welche dadurch nebſtbey ſowohl in der Höhe als in der Tiefe um einige Töne mehr gewinnt, die ſie vorhero nicht zu haben ſchien; von dem Fleiß, der hierauf verwendet wird, hängt gröſſtentheils das Schickſal des künftigen Sängers ab.

Anmerkungen über die Scala. Nro. 1.

Das ordentliche Scala ſingen beſteht im Folgenden: daß jeder Ton insbeſondere mit leiſer Stimme angegeben, ſelbe nach und nach verſtärkt, und in eben dem Verhältniß wieder abnehme; es verſteht ſich, daß dieſes in einem Athem ohne abzuſetzen geſchehen müſſe; kurz, bey jeden einzelnen Ton iſt das in der vorhergehenden letzten Tabelle Fig. 16. angeſetzte Zeichen genau zu beobachten. Freylich wird der angehende Sänger im Anfange nicht lange in einem Athem halten können, das thut aber nichts, er beobachte nur die ſo eben gegebene Vorſchrift, denn längern Athem wird ihm ſodann fleiſsige Uebung hierinn ſchon verſchaffen.

Der Meiſter zwinge ſeine Schüler nicht gleich anfangs alle dieſe Töne anzuſtimmen, er bedenke, daß ein größerer Umfang der Stimme nur nach und nach zu erreichen ſey; er ſorge, daß jeder Ton mit ſeiner Benennung rein, das iſt, nicht zu hoch, nicht zu tief angegeben werde, und damit die Stimme auf keinem Ton hin und her wanke, ſo verhalte er ſelbe, daß ſie jeden Ton lange und feſt auszuhalten ſich bemühen, doch mit gehöriger Vorſicht, ohne Schaden zu holen. Er unterſuche genau die Gränzen der Bruſtſtimme, um ihre Töne da, wo ſie nicht mehr zureicht, mit jenen des Falsetts gehörig zu verbinden. Je höher die Töne ſind, deſto ſanfter müſſen ſie angegeben werden.

Die Stimme mag bey einem angehenden Sänger brechen, wo ſie will, das heißt, das Falſett mag bey was immer für einem Ton eintretten (welches bey einigen Stimmen auffallend, bey einigen weniger, bey manchen wiederum kaum zu bemerken iſt) ſo laſſe ihn der Meiſter nach dem letzten Ton der Bruſtſtimme, nicht

in den folgenden ganzen, ſondern halben Ton auffſteigen, welches beym heruntergehen ebenfalls zu beobachten iſt; er laſſe ihn dieſe 2 Töne täglich ſo lange wechſeln, bis einige Gleichheit gewonnen iſt, alsdann verſuche er es mit dem ganzen Ton. Ich kenne eine weibliche Stimme, welche zwiſchen dem eingeſtrichenen G und A ſchon bricht, und welche von dieſem A bis ins dreygeſtrichene C mit einer der Bruſtſtimme ähnlichen Stärke reicht, da ſie überdieß auch das A der kleinen Octav mit nicht gewöhnlicher Stärke hervorbringt; ein Beweis von der Verſchiedenheit des menſchlichen Stimmwerkzeugs.

Ich habe zum Scala-Geſang die Begleitung des Klaviers Fig. 1. beygeſetzt, um das Gehör des Schülers zu befeſtigen, und ihn zeitlich zu gewöhnen, Begleitung zu hören; auch wird es von unbezweifelten Nutzen seyn, wenn der Meiſter zur Abwechslung öfters auf der Violine beygeſetzter oder ähnlicher maſſen, aber rein, accompagnirt Fig. 2., indem die Erfahrung nur zu oft lehret, daß Anfänger, die einzig beym Klavier Anleitung erhalten, ihre Singſtücke, die ſie bey dieſem Inſtrument richtig ſangen, alsdenn bey einer Begleitung von Violinen ganz verfehlen; ſoviel kömmt darauf an, daß das Ohr des Lehrlings auch hieran zeitlich gewöhnt werde. Vielen, die nur einſtimmige Stücke, und in mehrſtimmigen nur immer die höhere Stimme ſingen, wird es in der Folge beynahe unmöglich, zu ſecundiren, und woher anders rührt die Urſache, als weil der Meiſter gleich anfangs unterlaſſen, die Schüler zugleich auch andere Töne hören zu laſſen. Wer wird den Nutzen eines zwey und mehrſtimmigen Geſangs für dieſen Zweck noch verkennen? Nur dadurch wird der angehende Sänger im Stande geſetzt, bey ſeinen Tönen feſt zu halten, es mag das Gewühl von begleitenden Inſtrumenten um ſein Ohr herum noch ſo arg ſeyn.

Anmerkungen über die Scala. Nro. 2.

Um den Scolaren auch in der Ausſprache der fünf Vokalen gehörig zu bilden, ſo laſſe ihn der Meiſter auch die Scala mit denen Benennungen: ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi öfters ſingen. Der Meiſter ſorge, daß jeder dieſer Selbſtlauter klar und deutlich in Verbindung des betreffenden Tones gehöret werde. Von der richtigen Ausſprache der Buchſtaben, Silben und Wörter ſiehe in dem folgenden Kapitel; hier will ich nur folgendes anſetzen. Bey dem A, welcher Vocal an ſich ſelbſt ſchon der bequemſte zum Geſang iſt, muß die Zunge unterwärts gedrückt, etwas platt gemacht, und hinter den Zähnen ſoviel möglich gerade und feſt gehalten werden. Bey den O iſt die innere Lage des Mundes beynahe die nämliche, nur daß die Lippen näher zuſammen gehalten werden. Bey dem U werden ſie es noch mehr. Bey dem I ſchließt ſich die vordere Zungenrunde an die untern Zähne inwendig feſt an; ein gleiches geſchieht beym E, nur daß bey letztern die beyden Enden des Mundes ſich mehr auseinander, und zugleich etwas einwärts ziehen.

Wenn der Schüler alle Töne dieſer beyden Scalen, ſoviel er nämlich vermög dem Umfange ſeiner Stimme ohne widernatürlichen Zwang hervorbringen kann, rein anzuſchlagen, und auszuhalten im Stande iſt, ſo ſoll er ſich auch im geſchwinder Singen dieſer beyden vorzüglich aber der erſtern üben, denn dieſe Art braucht er in der Folge bey dem Kapitel der Intervallen, um die entferntern Töne zu finden. Bey dem geſchwinder Singen der zweyten

Scala

Scala muß nicht minder darauf geſehen werden, daß die Selbſtlauter rein, und die Mitlauter ſcharf ausgeſprochen werden.

Der Meiſter mag bald auf dem Klavier nach Fig. 3., bald auf der Violin nach Fig. 4. dem Schüler accompagniren, auch ſoll er ihn eben dieſe Scala blos mit dem Vocal A hinauf und herunter anfangs in mäßiger, dann etwas geſchwinderer Bewegung öfters Singen laſſen; doch ſo, daß dieſes A nur bey der erſten Note ausgeſprochen, alle übrigen Töne aber ſo aufeinander folgen, daß nichts leeres dazwiſchen zu bemerken, und keine fernere offenbare Wiederholung dieſes Selbſtlauters zu vernehmen ſey, auf dieſe Art wird ſchon jetzt der Anfänger zur richtigen Ausführung der Läufe vorbereitet.

Der Zweck der Scala Nro. 3. iſt, die Töne gehörig miteinander verbinden zu lernen.

Anmerkungen über die Scala Nro. 4., ſowohl jene mit den Erhöhungs= als auch jene mit den Erniedrigungs=Zeichen.

Der Zweck dieſer Scala iſt, daß der Scolar die halben Töne richtig bemerken, und rein intoniren lerne, man plage ihn alſo nicht, jeden dieſer Töne ſo lange auszuhalten, wie bey der erſten Scala, ſondern man laſſe ſie ihn im Allabreve-Takt nach mäßiger Bewegung ſingen, auf dieſe Art wird er die Töne beſſer zu Gehör faſſen, und das Steigen und Fallen derſelben richtiger bemerken.

Von den 7 Haupttönen in der Muſik iſt keiner, der nicht bey den verſchiedenen Tonwechſeln durch eines dieſer Zeichen öfters aus ſeiner natürlichen Lage verdrängt würde; man kann ſich dahero nicht genug Mühe geben, hierinn eine vollkommen reine Intonation zu gewinnen, weil es wirklich ein ſehr ſchweres Stück Arbeit iſt, darinn ganz ſicher zu werden. Da nun aber dieſe Sicherheit höchſt nöthig iſt, und ſo wenige Sänger ſelbe aufzuweiſen haben, ſo iſt es klar, welchen Fleiß auch darauf ein Lehrling verwenden müſſe.

Wir werden in dem bald folgenden Kapitel aus der Tabelle der Intervallen oder Zwiſchenräume erſehen, daß es größere und kleinere halbe Töne gebe, z. B. E zum F, H zum C ſind große halbe Töne, hingegen H zum HB, F zum Fis ſind kleine halbe Töne. Auf dem Klavier und der Orgel ſcheinen Cis und Des, Dis und Es, Fis und Ges ꝛc. gleiche Töne zu ſeyn, allein dieſer Wahn iſt ſehr irrig, denn Des iſt höher als Cis, Es höher als Dis, ſo wie auch Ges höher als Fis iſt ꝛc. Wenn man bey einer Orgel oder Klavier ſingt, iſt hierinn freylich kein Unterſchied, allein der Sänger, welcher dieſe Töne bey einer Begleitung von bloßen Saiten=Inſtrumenten gleich halten wollte, würde eben ſo ſicher unrein ſingen, als jener unrein ſpielen würde, der das Fes mit leer E, oder das doppelte HB mit leer A auf der Violin nehmen wollte.

Von

Vor Zeiten war in einigen Orgeln und Clavicimbeln der Taſt zwiſchen G und A in zwey Theile geſchnitten, einer gab Gis, der andere As, ſo wie der getheilte Taſt zwiſchen D und E, Dis und Es von einander unterſchied, doch dieſer Gebrauch iſt wegen der Schwierigkeit in der Ausübung für den Klavier= und Orgelſpieler ganz abgekommen. Zur nähern Erklärung des Unterſchieds zwiſchen großen und kleinen halben Tönen will ich noch folgendes anſetzen. Ein ganzer Ton werde z. B. in ſieben kleine Abtheilungen, oder Commata getheilt: vier davon machen den größern, und drey den kleinern halben Ton aus, alſo zum Beyſpiel: von F bis G iſt ein ganzer Ton; geht man nun durch ſieben gleiche Fortrückungen vom F ins G, ſo iſt man bey der dritten in Fis. welches ein kleiner halber Ton iſt, bey der vierten iſt man in Ges, welches ein großen halben Ton macht, endlich bey der ſiebenten iſt der Ton ganz; eben ſo umgekehrt vom G ins F, bey der dritten Zurückſchreitung iſt man im Ges, ein kleiner halber Ton, bey der vierten in Fis, großer halber Ton, und dann bey der ſiebenten im F. Nimmt man 9 Commata an, ſo machen 5 den größern, und 4 den kleinen halben Ton aus.

Einen faſt ganz tönigen Satz nennet man das natürliche Geſchlecht (genus diatonicum) Fig. 5.

Einen, wo auch fremde halbe Töne angebracht werden, das halbtönige Geſchlecht (genus chromaticum) Fig. 6.

Endlich jenen, wo der Unterſchied nur ein Comma beträgt, oder wo viertels Töne vorkommen, das vierteltönige Geſchlecht (genus encharmonicum) Fig. 7.

Der Meiſter bedenke wohl, daß, weil größtentheils in Begleitung des Klaviers oder der Orgel geſungen wird, wobey der obenangeführte Unterſchied nicht ſtatt findet, er ſeine Schüler mit dieſen viertels Tönen vorzüglich im Anfange ja nicht plage; iſt nur einmal der Scolar ſo weit, daß er die Töne ſowohl der diatoniſchen als diatoniſch= chromatiſchen Scala, ſo wie ſelbe das Klavier ausweiſet, rein und feſt intonire, ſo iſt kein Zweifel, daß er auch mit der Zeit die feinern Zwiſchenräume der enharmoniſchen Stuffenleiter zu unterſcheiden im Stande ſeyn werde.

SCALA.

N. 1.

Soprano.

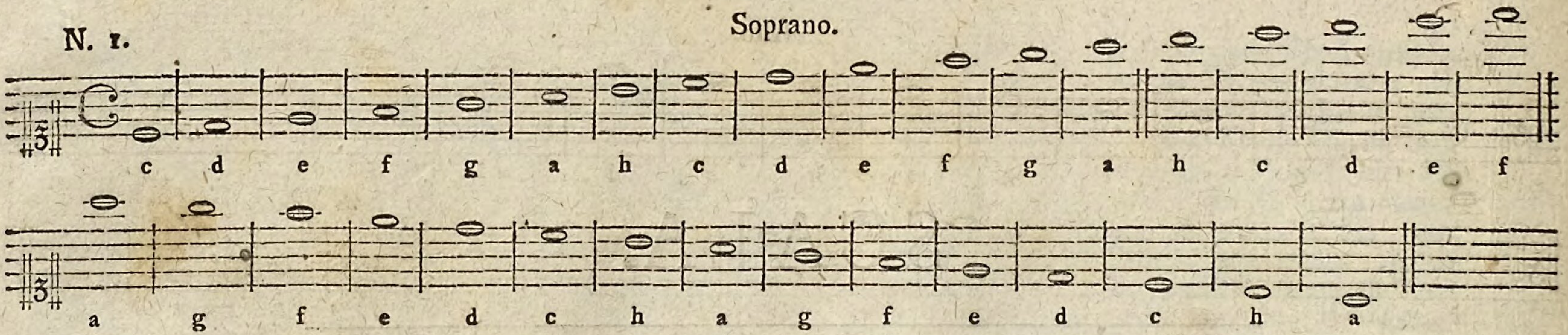


Fig. 1.

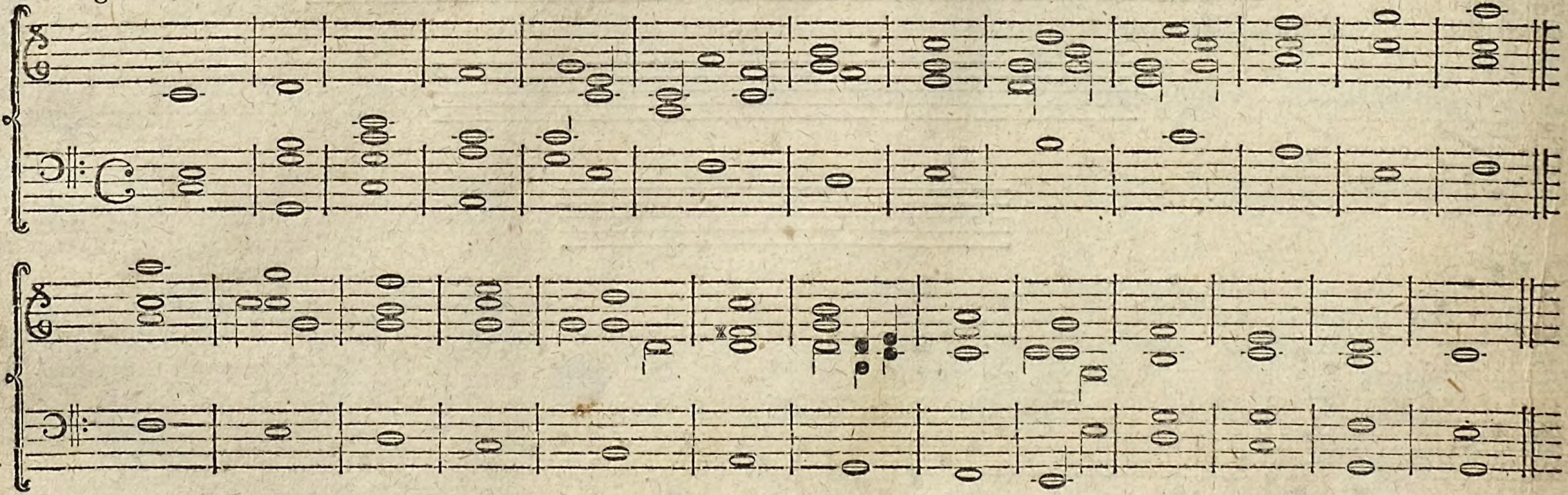
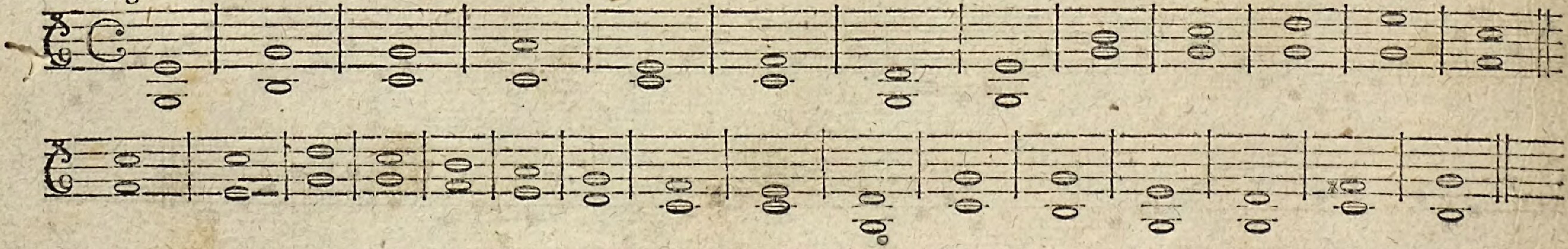
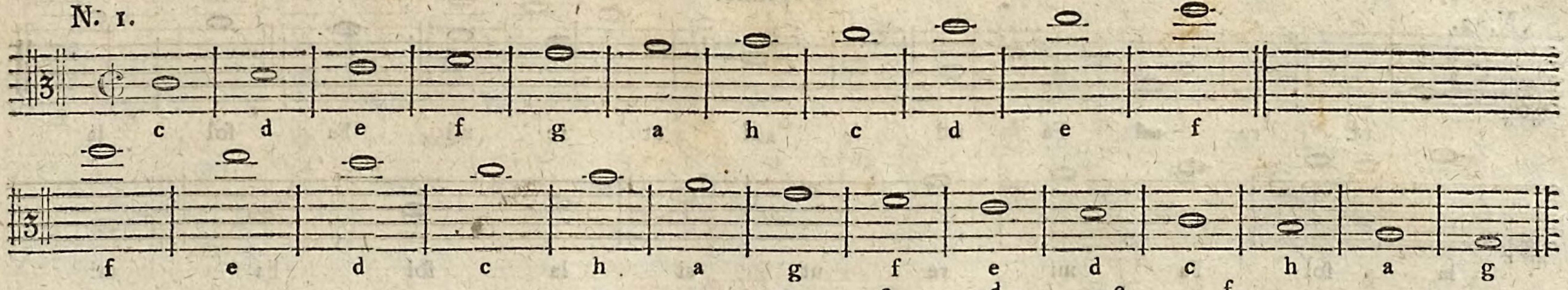


Fig. 2.

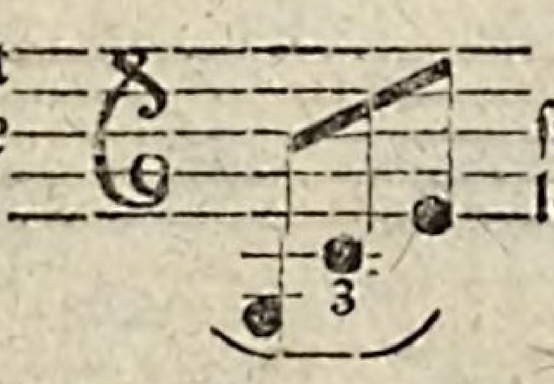


Alto.

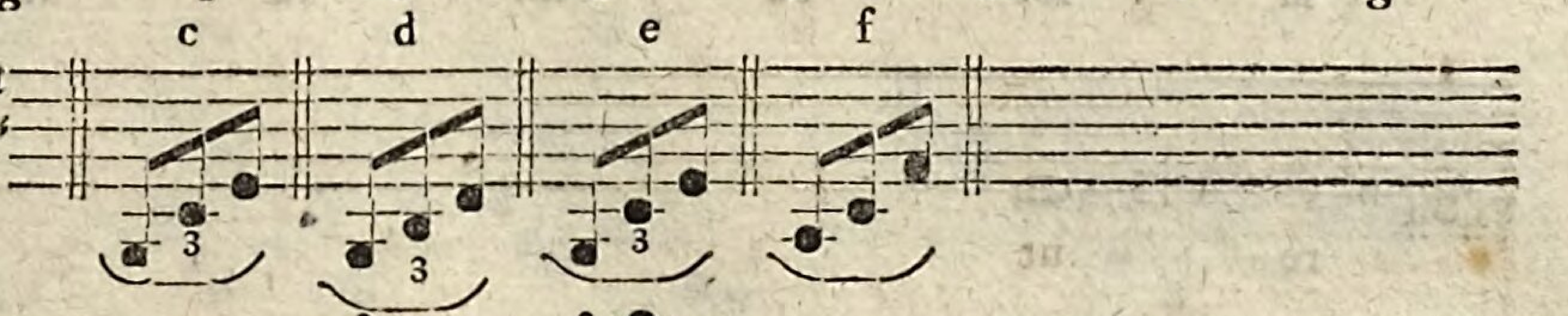
N. 1.

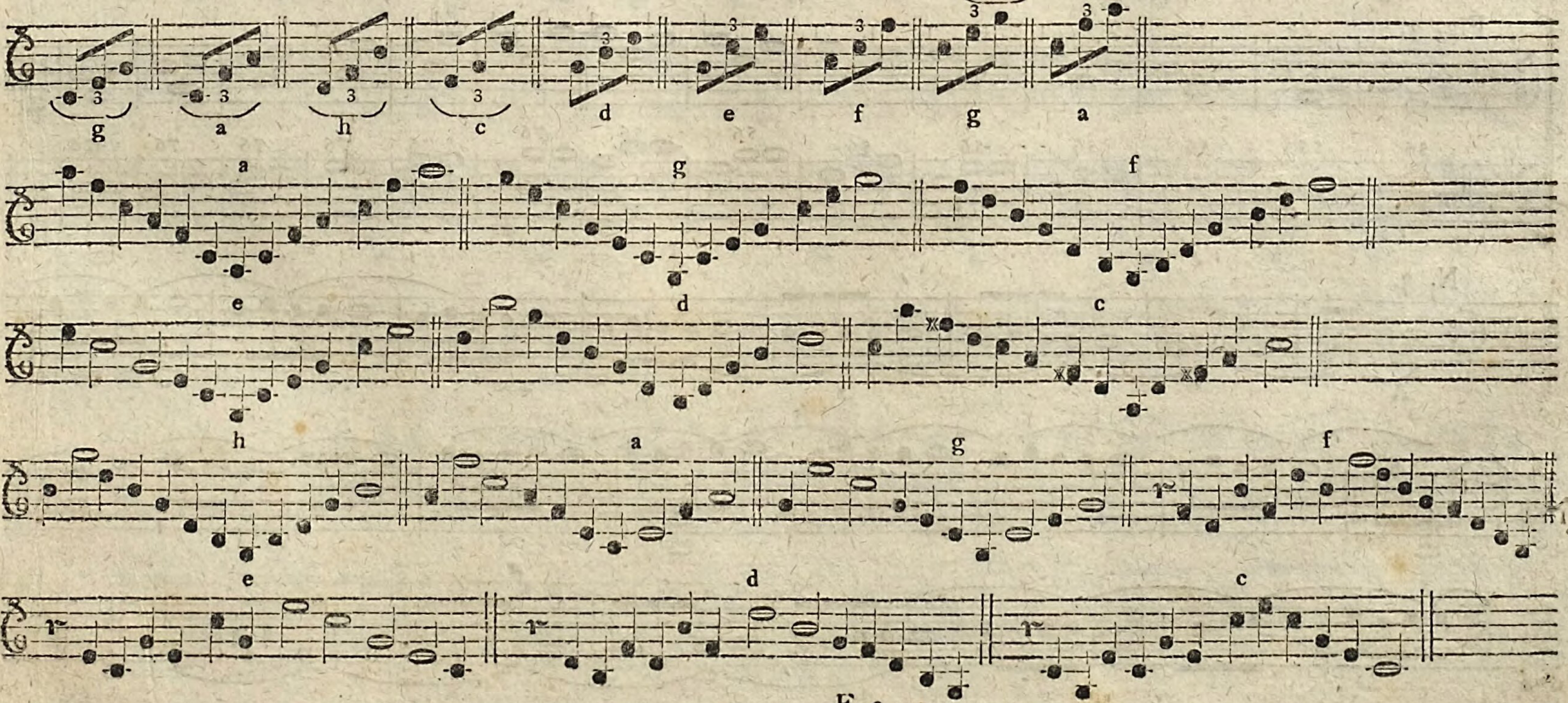


Begleitung mit der Violin auf eine andere Art.



Dieſe 3. Noten ſind bey jedem Tact ſo lange fort zu führen, als der Schüler den Ton aushält.





Soprano.

N. 2.

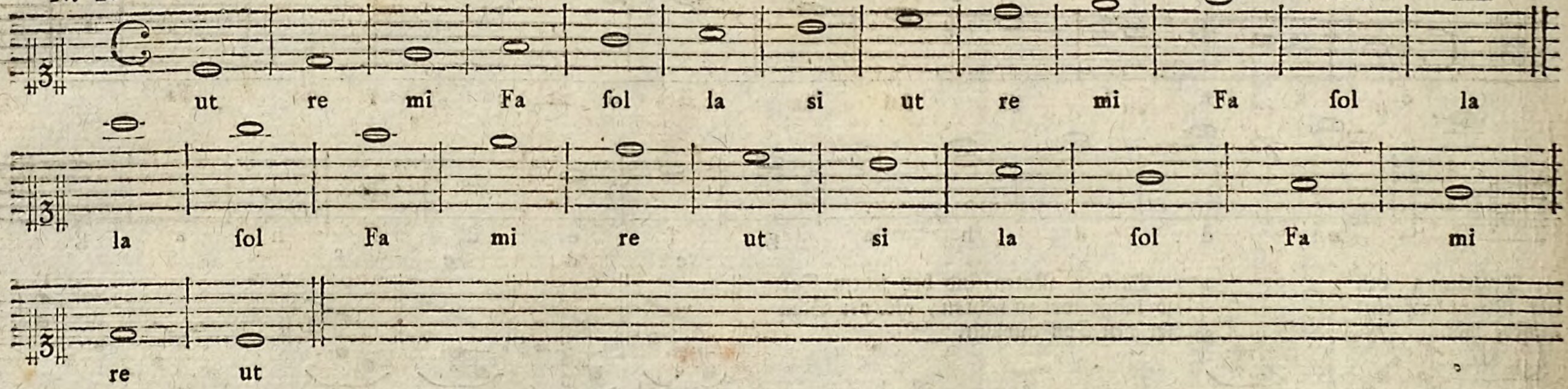
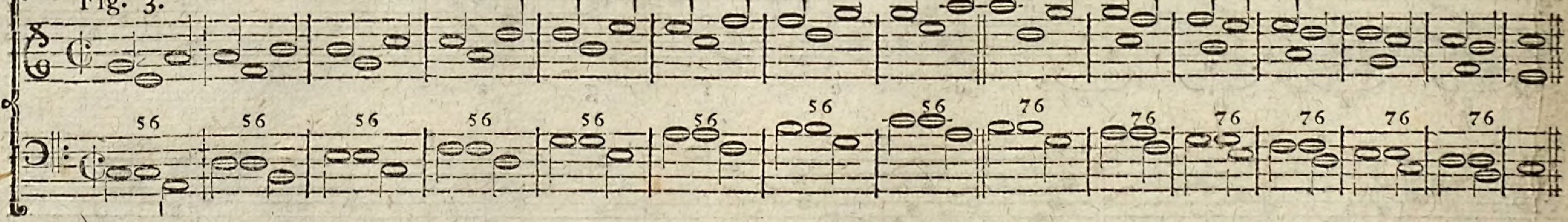
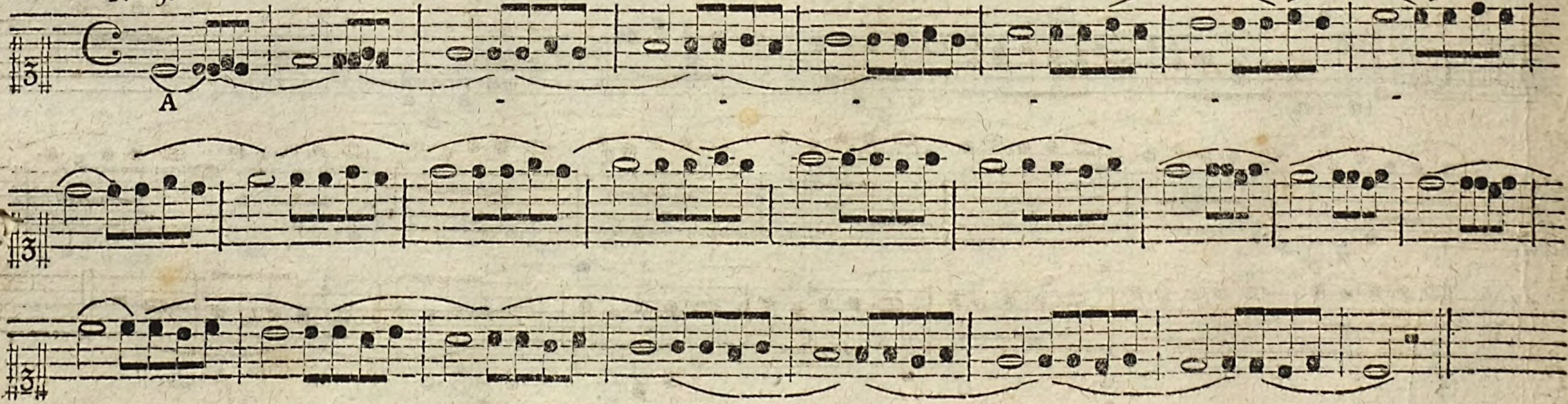


Fig. 3.



N. 3.



Alto.

N. 2.

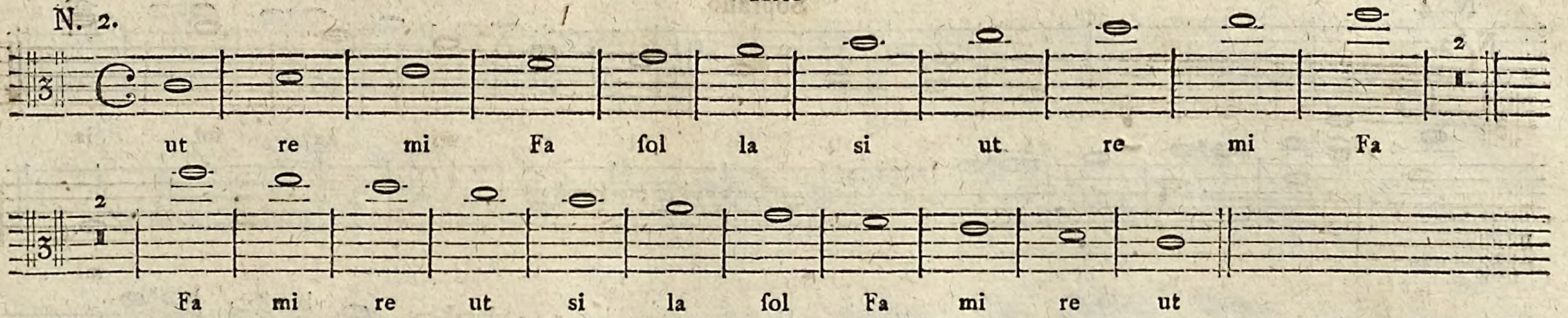
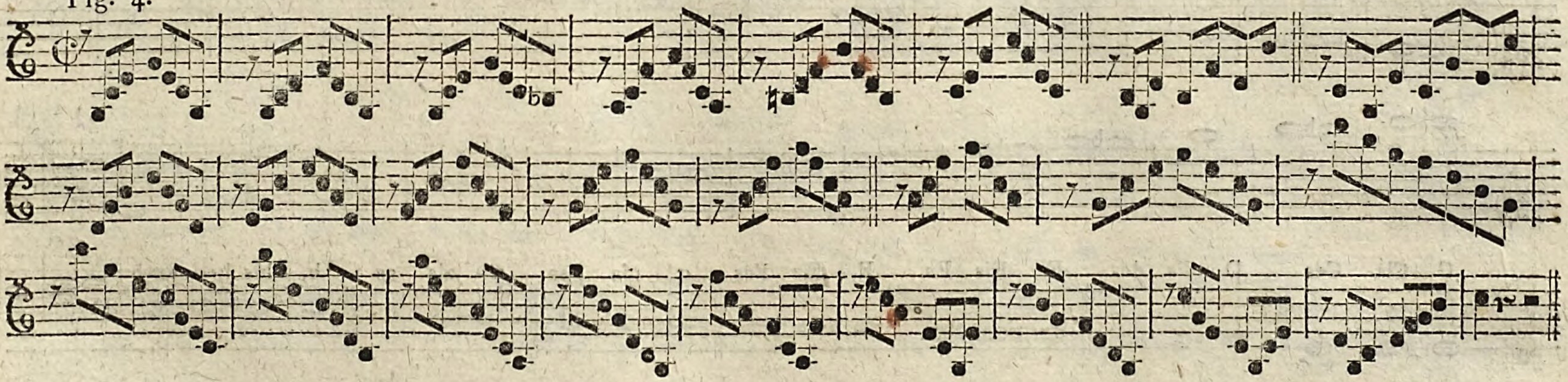
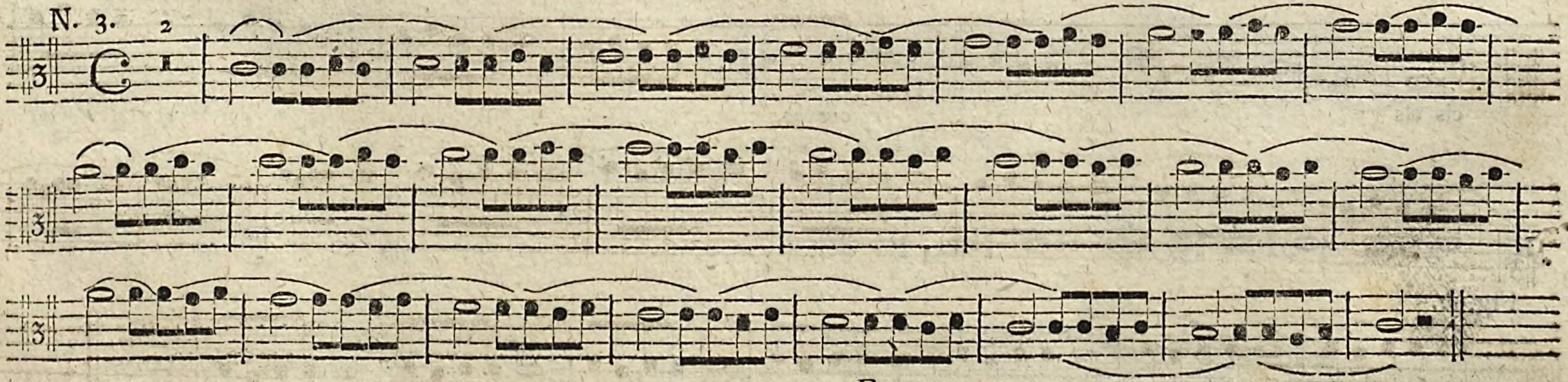


Fig. 4.

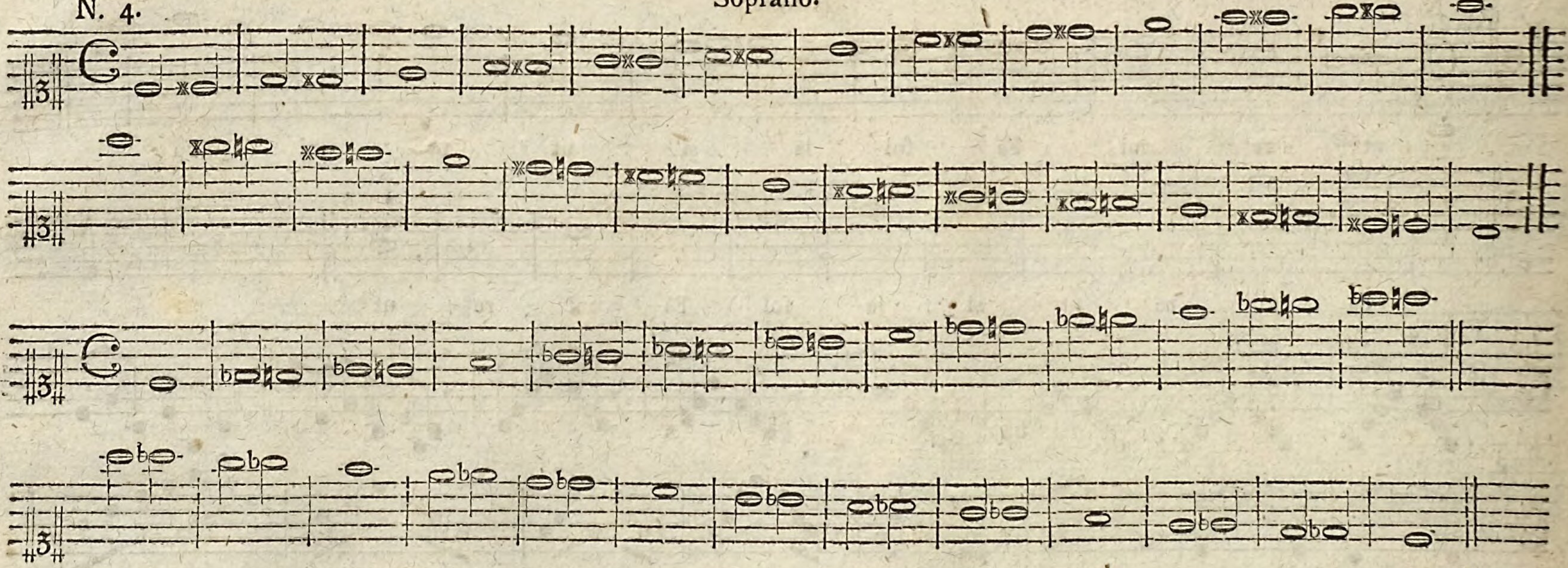


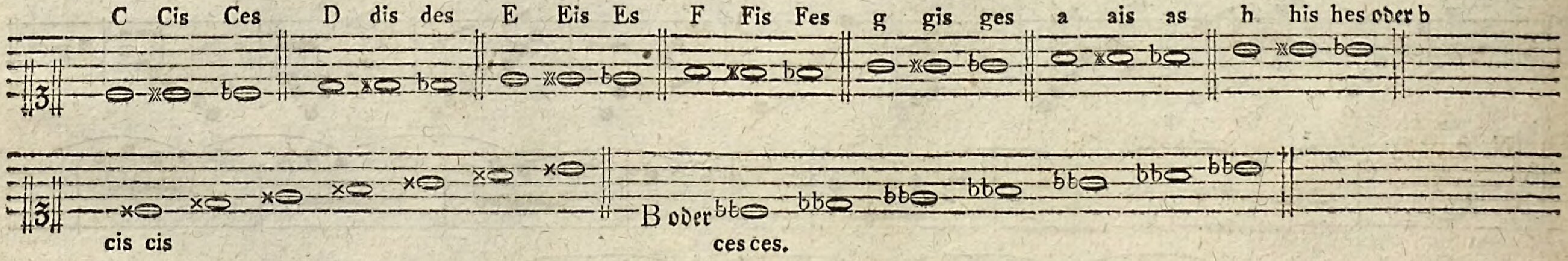
N. 3.



N. 4.

Soprano.





und ſo mit den übrigen. Fig. 5.

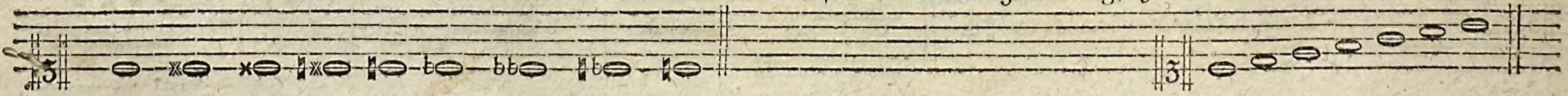


Fig. 6.

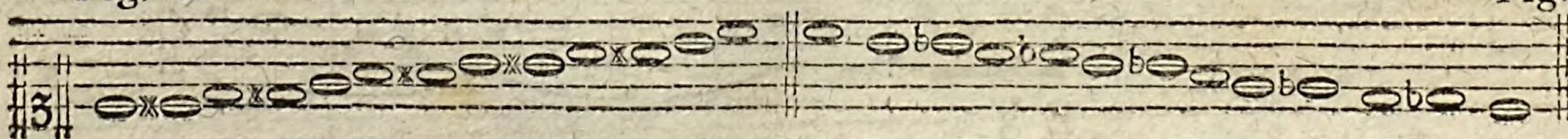
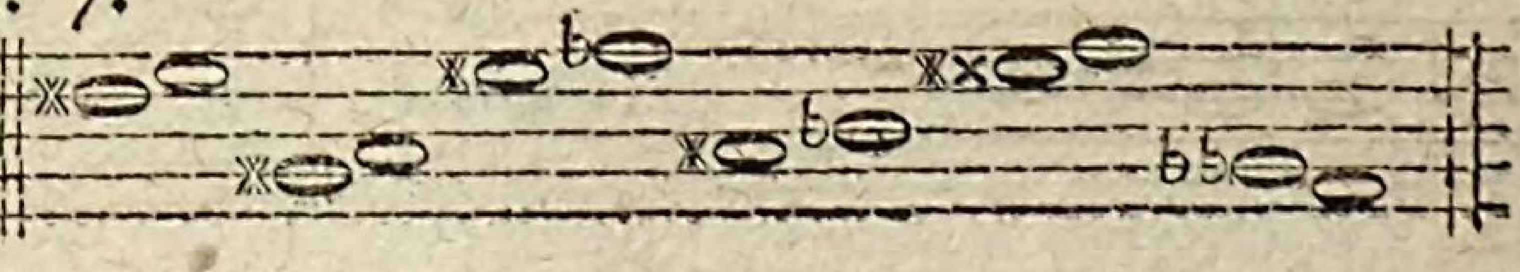
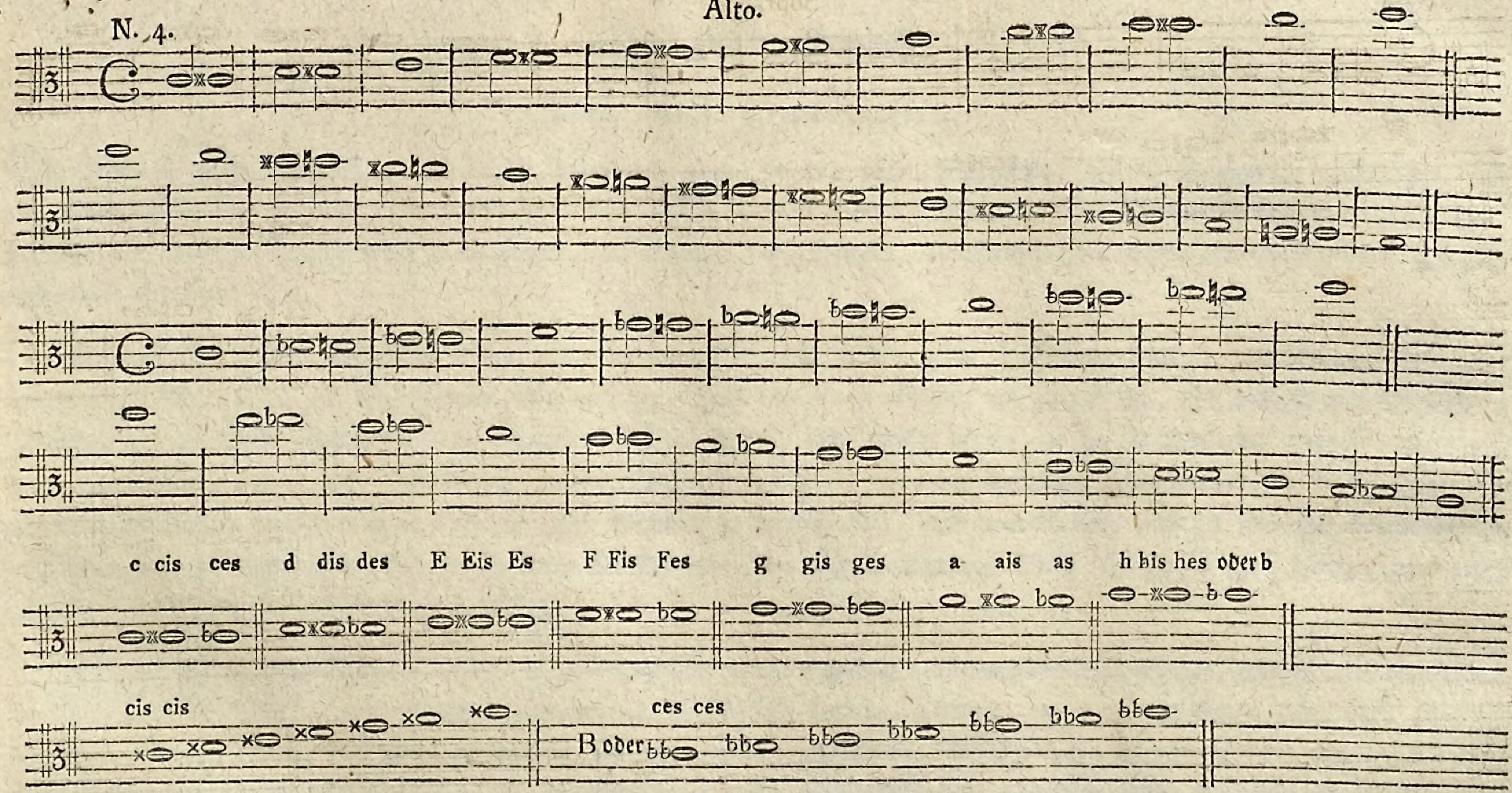


Fig. 7.



Alto.

N. 4.



Und ſo mit den übrigen. Fig. 5.

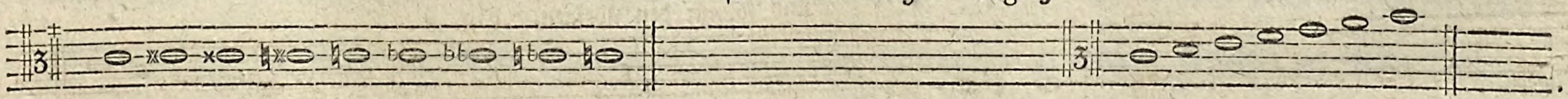
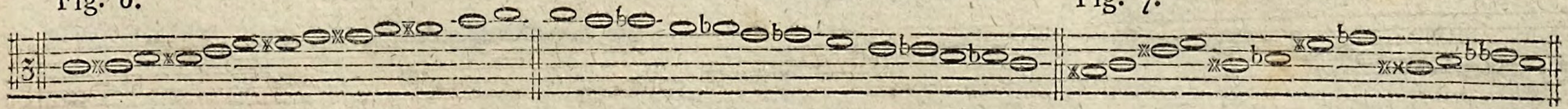


Fig. 6. Fig. 7.



Das dritte Kapitel.

Von den Intervallen.

Ein Intervall iſt die Entfernung eines höhern Tones von einem tiefern, oder ein Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem höhern Ton in einen tiefern, oder von einem tiefern in einen höhern zu kommen: dieſe Benennung begreift in ſich die Secunden, aus denen die Scala beſteht, die Terzen, die Quarten, die Quinten, die Sexten, die Septen, die Octaven und alle noch entferntere Sprünge.

Nach Mathematiſchen Berechnungen ſind außer der Octave, welche durchgehends vollkommen rein iſt, alle übrigen Intervallen ungleich, z. B. C D iſt eine Secunde oder ein ganzer Ton, D E iſt ebenfalls ein ganzer Ton, und doch iſt nach obbenannten Berechnungen die erſtere Secunde um ein Comma größer als letztere, man predigt immer, in der C Scala die Sept H ſcharf und hoch anzuſtimmen, aber warum gerade nur in der C Scala? Wie, wenn ein Stück um einen ganzen oder halben Ton transponirt werden muß? meines Erachtens iſt jede groſſe Septime ſo zu behandeln, und jener Sänger wird bei jeder Temperatur hierinn glücklich ſeyn, der durch reinen richtigen Vortrag aller Töne der diatoniſch Cromatiſchen Scala ſein Gehör ſchon hiedurch empfänglich gemacht, die feinere Zwiſchenräume zu bemerken.

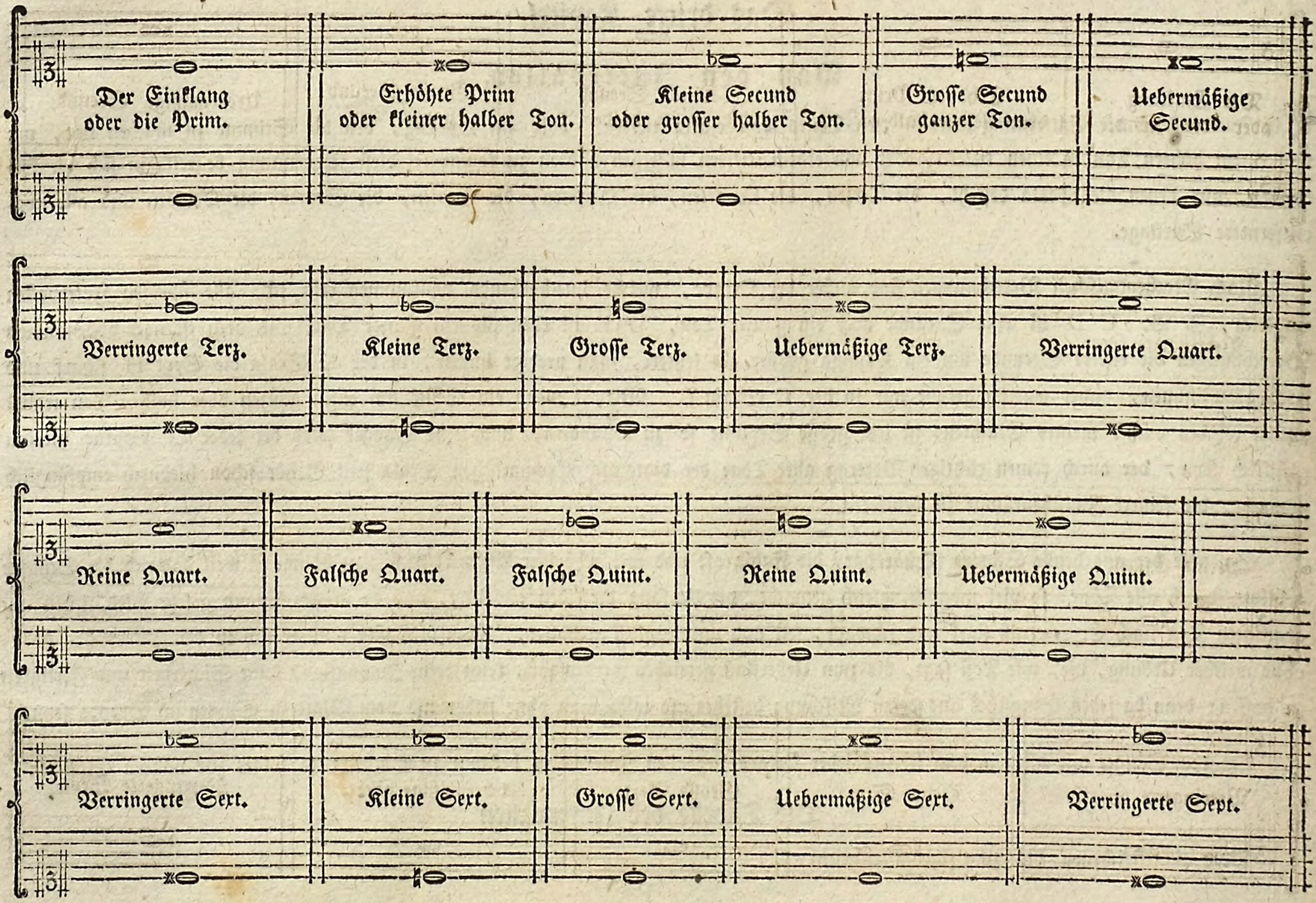
So, wie der angehende Sänger nöthig hat, die Scala oft und mit gehöriger Aufmerkſamkeit zu Singen, weil dadurch die Stimme gebildet, durch alle Töne, ſo viel möglich, gleich gemacht, der Umfang derſelben erweitert, und er in den Stand geſetzt wird, jeden angegebenen Ton nach Erforderniß ſtark und ſchwach, feſt und unbeweglich zu halten, Eben ſo fleißig muß er ſich in den Intervallen üben, ohne welcher Uebung, die, wie Toſi ſagt, bis zum Ueberfluß getrieben werden ſoll, keine reine Intonation, keine Sicherheit und Fertigkeit zu hoffen; denn da jedes Singſtück aus deren Miſchung beſtehet, ſo wird man ohne ſelber nie vom Blatt zu Singen im Stande ſeyn.

Um den Sänger mit allen in dem Bezirk jeder Octave liegenden Intervallen bekannt zu machen; ſo folget zur nähern Einſicht:

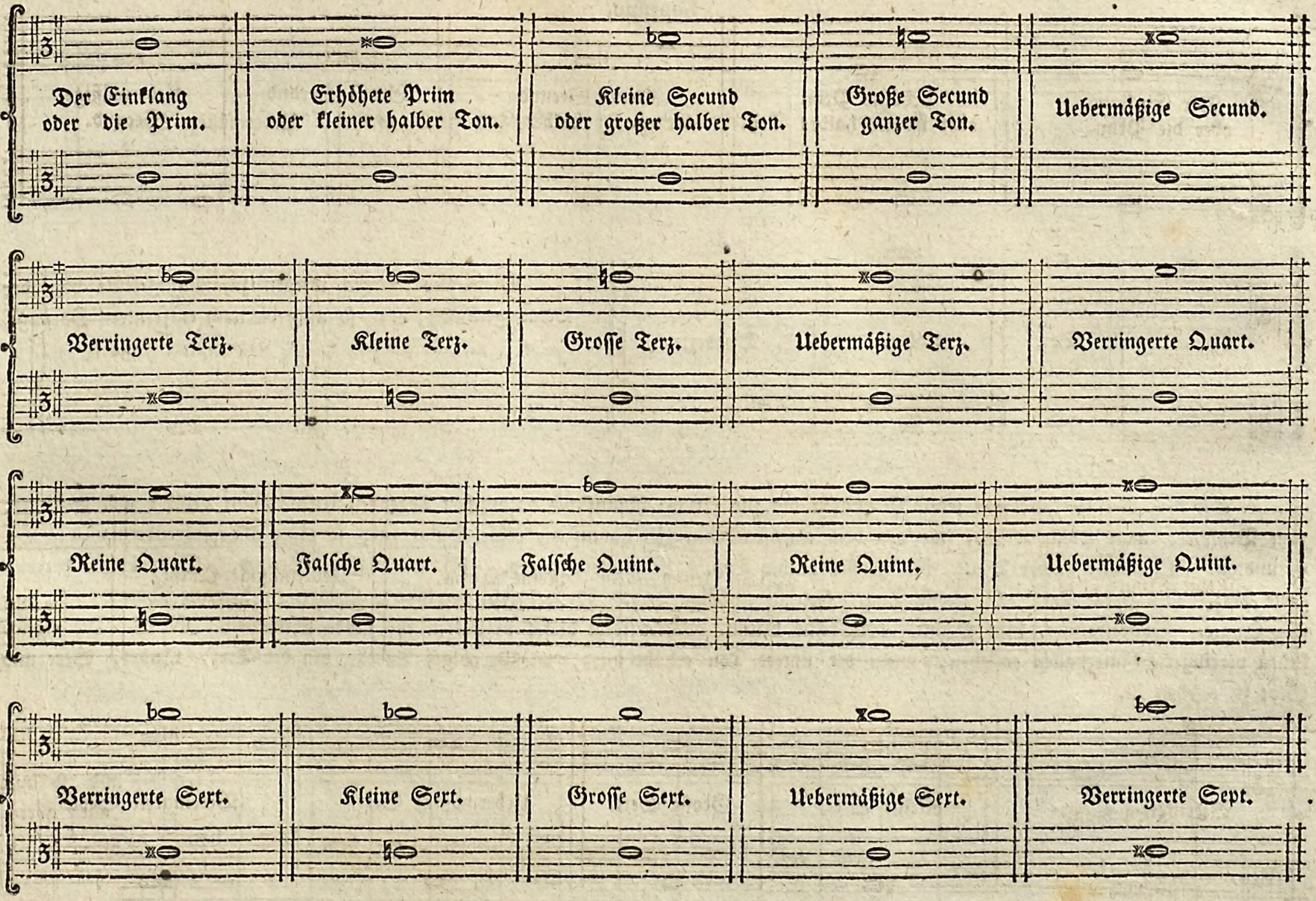
Die Tabelle der Intervallen

Vom eingeſtrichenen bis zum zweygeſtrichenen C.

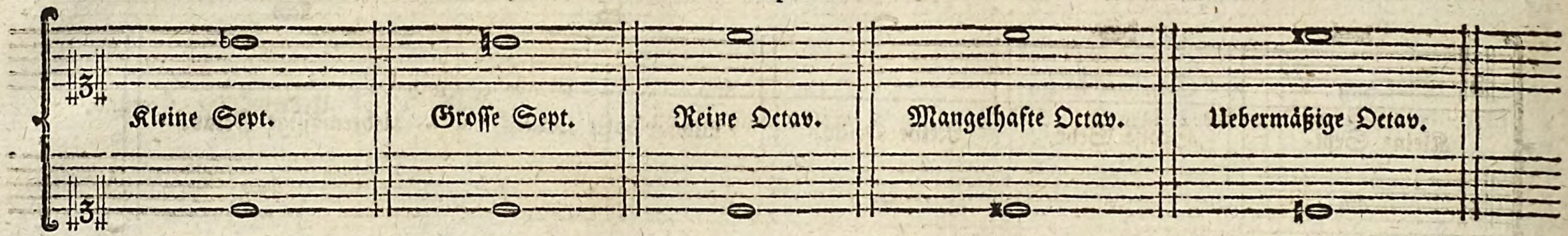
Soprano.

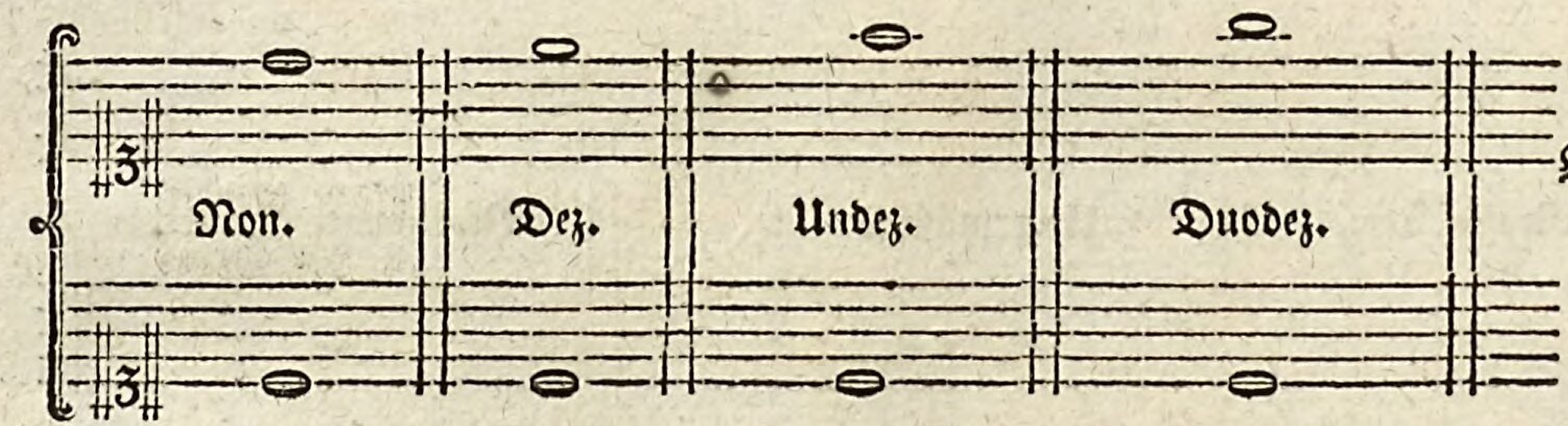

Der Einklang oder die Prim.
Erhöhte Prim oder kleiner halber Ton.
Kleine Secund oder groſſer halber Ton.
Groſſe Secund ganzer Ton.
Uebermäßige Secund.
Verringerte Terz.
Kleine Terz.
Groſſe Terz.
Uebermäßige Terz.
Verringerte Quart.
Reine Quart.
Falſche Quart.
Falſche Quint.
Reine Quint.
Uebermäßige Quint.
Verringerte Sext.
Kleine Sext.
Groſſe Sext.
Uebermäßige Sext.
Verringerte Sept.

Alto.


Der Einklang oder die Prim.
Erhöhete Prim oder kleiner halber Ton.
Kleine Secund oder großer halber Ton.
Große Secund ganzer Ton.
Uebermäßige Secund.
Verringerte Terz.
Kleine Terz.
Groſſe Terz.
Uebermäßige Terz.
Verringerte Quart.
Reine Quart.
Falſche Quart.
Falſche Quint.
Reine Quint.
Uebermäßige Quint.
Verringerte Sext.
Kleine Sext.
Groſſe Sext.
Uebermäßige Sext.
Verringerte Sept.

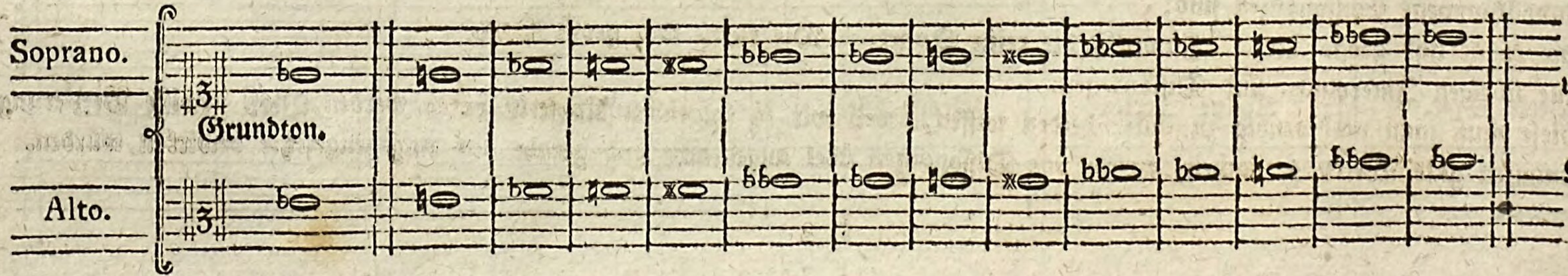
Soprano.





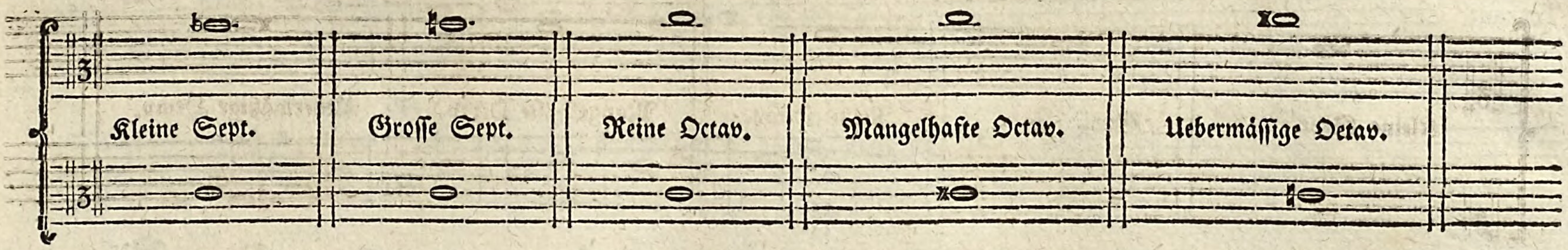
Dieſe vier letzteren werden zuſammengeſetzte von der Octav genennet, eben ſo auch die noch entferntern Sprünge.

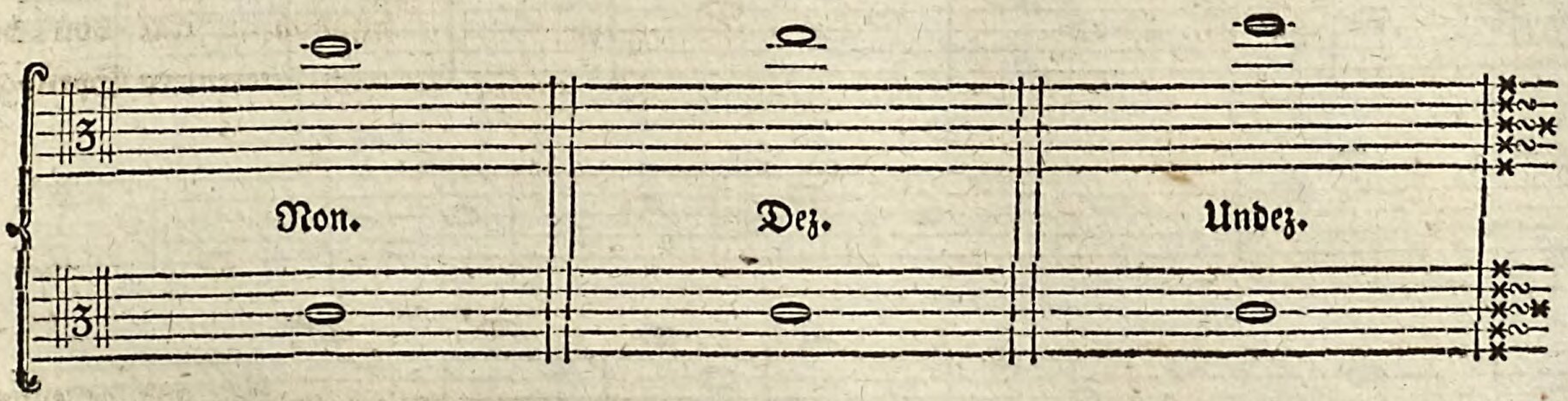
Auf dieſe Art werden, von jedem Grundton bis zur Octave hinauf die dazwiſchen liegenden Intervallen gezählt und genennet, zum Beyſpiel, man wollte wiſſen, wo von dem eingeſtrichenen Eb hinauf die reine Quint ſey; ſo zähle man folgendermaßen: Eb. Grundton. E. kleiner halber Ton. Fb. groſſer halber Ton. F· groſſe Secund. Fx. übermäßige Secund. Doppel Gb. verringerte Terz. Gb. kleine Terz. G. groſſe Terz. Gx. übermäßige Terz. Doppel Ab. verringerte Quart. Ab. reine Quart. A. falſche Quart. Doppelfalſche Hb. Quint. Hb. reine Quint. Hier folgt dieſes in Noten für beyde Stimmen. N. B. Die eigentlichen verringerte Intervallen enſtehen, wenn der untere Ton erhöht wird, wie in obiger Tabelle bey der Terz, Quart, Sext und Sept zu erſehen iſt.



und ſo mit allen übrigen.

Alto.



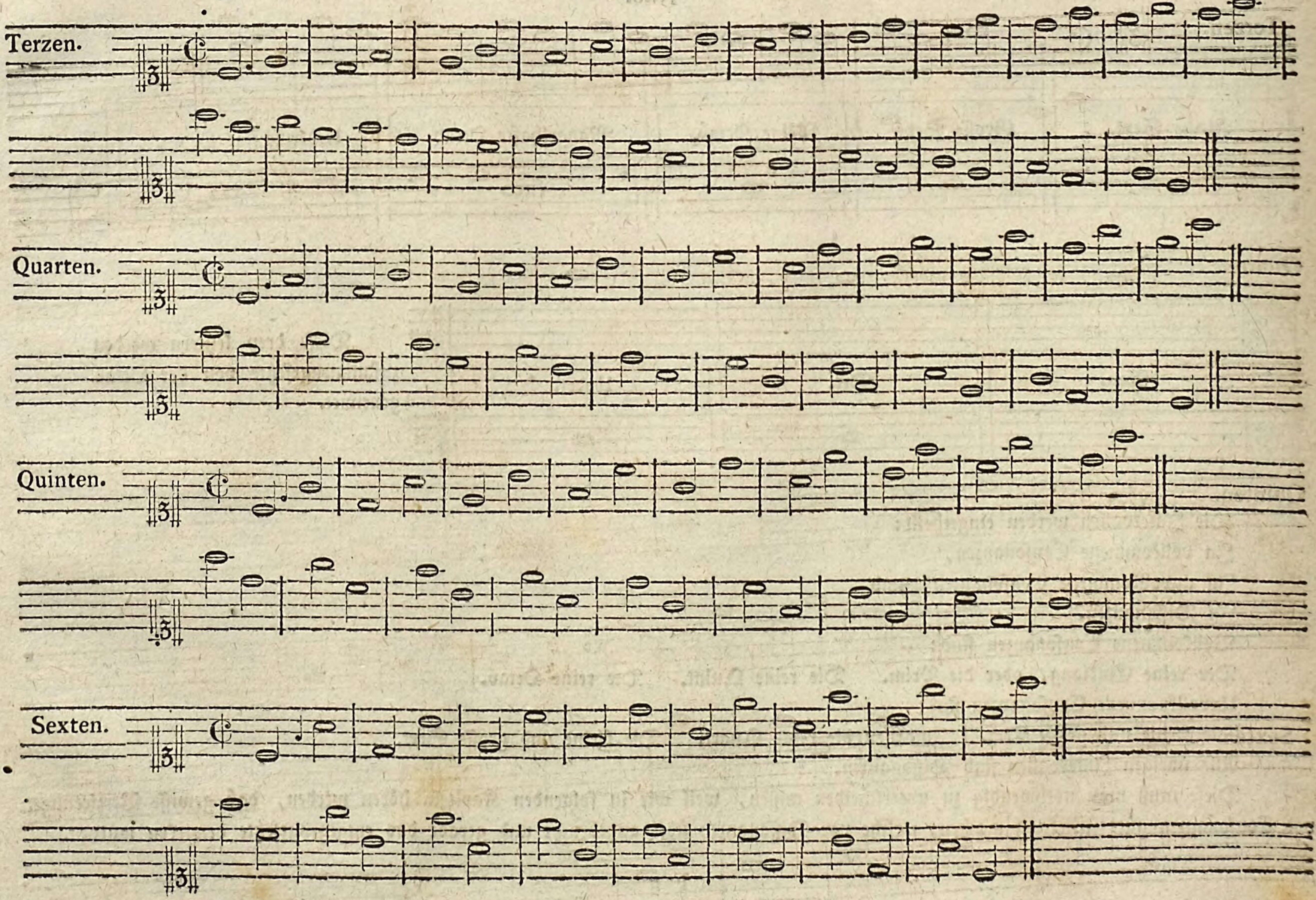


Dieſe drey letztern werden zuſammengeſetzte von der Octav genennet.

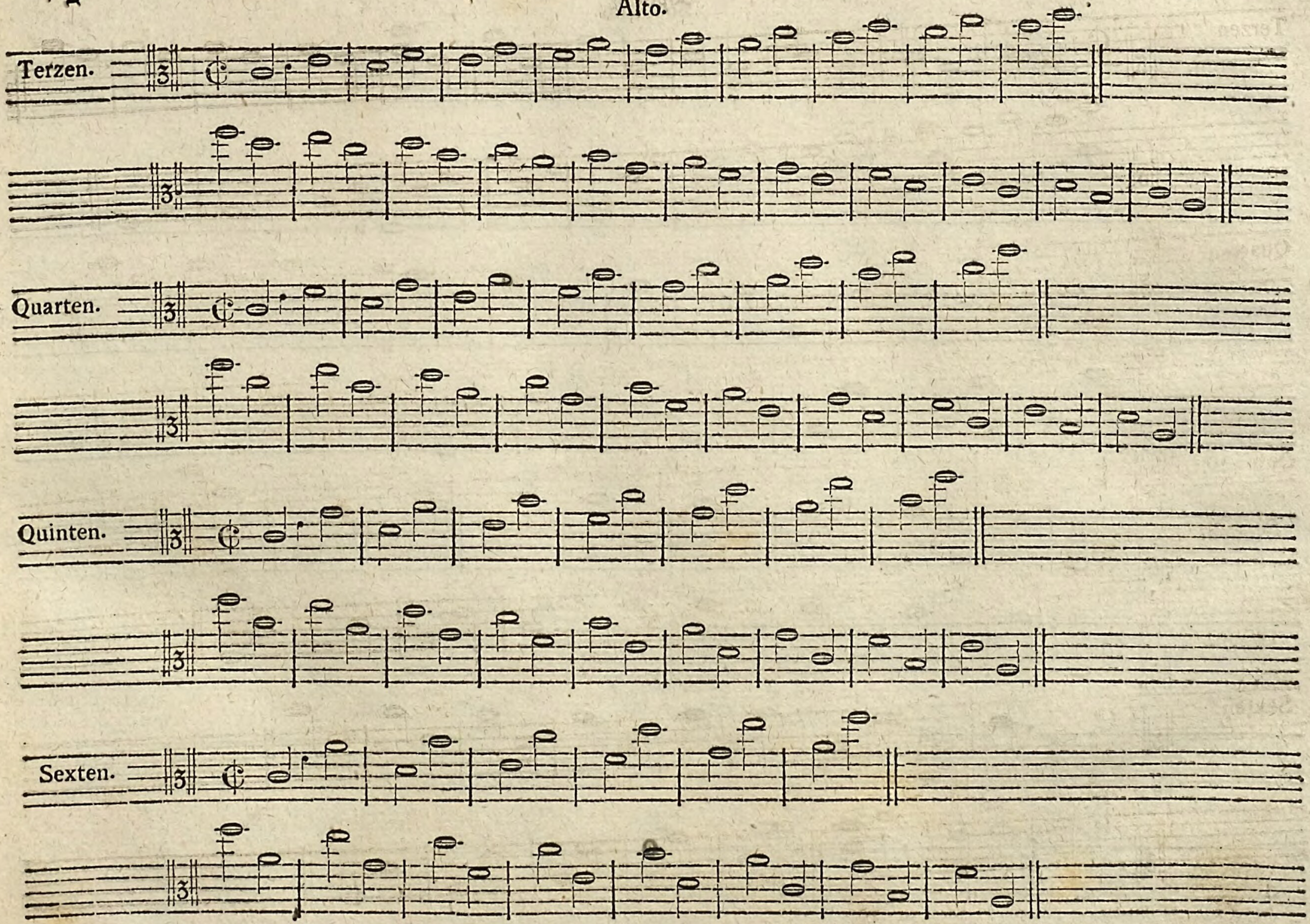
Die Intervallen werden eingetheilt:
In vollkommene Conſonanzen,
In unvollkommene Conſonanzen, und
In Diſſonanzen.
Vollkommene Conſonanzen ſind:
Der reine Einklang, oder die Prim. Die reine Quint. Die reine Octav.
Unvollkommene Conſonanzen ſind:
Die kleine und große Terz. Zuweilen die reine Quart. Die kleine und groſſe Sext.
Alle übrigen Intervallen ſind Diſſonanzen.

Dieſe muß man nothwendig zu unterſcheiden wiſſen, weil wir in folgenden Kapiteln hören werden, daß gewiſſe Verzierungen vor Conſonanzen gute Wirkung machen, welche vor Diſſonanzen übel angebracht und gerade das entgegengeſetzte bewirken würden.

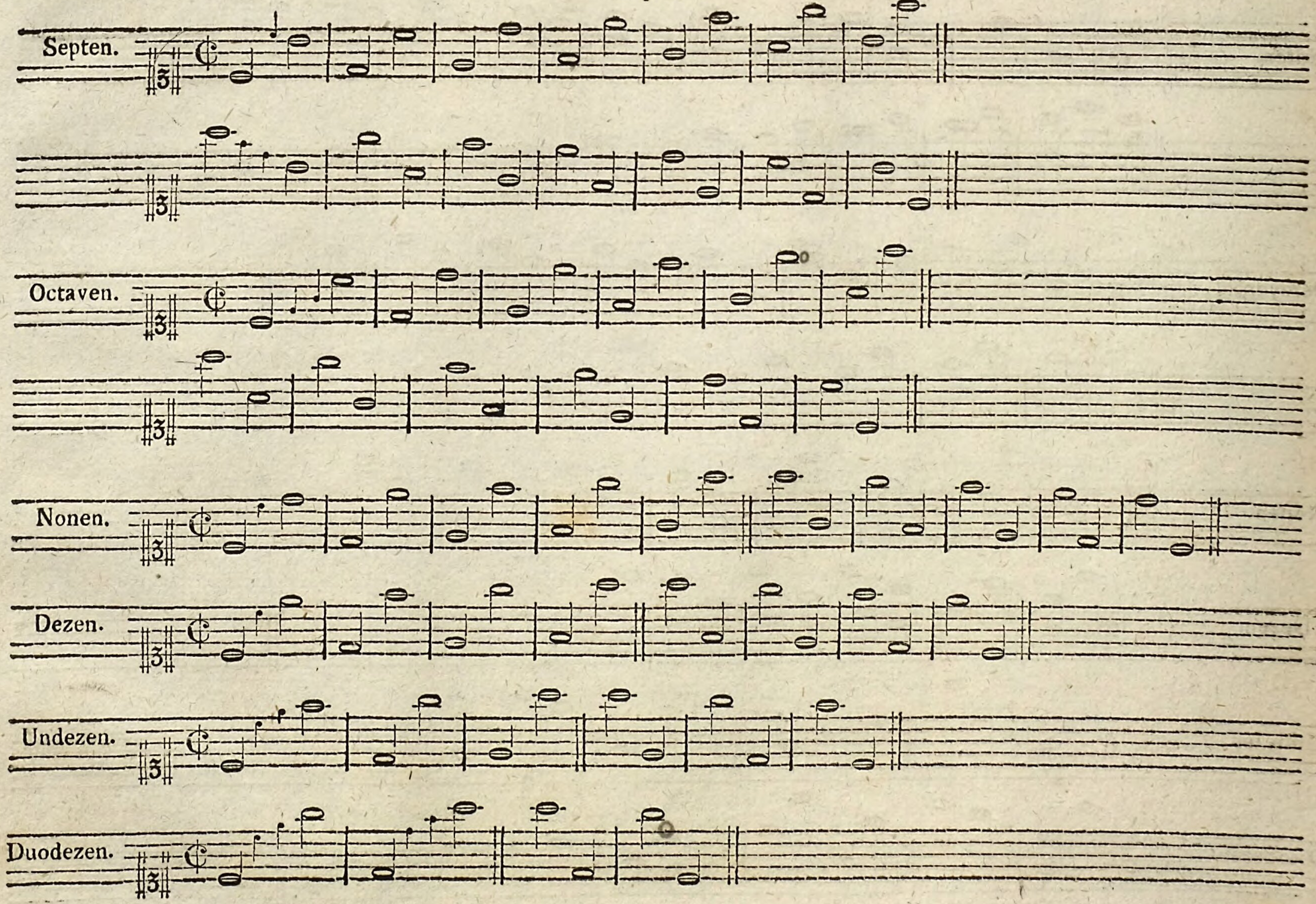
Soprano.



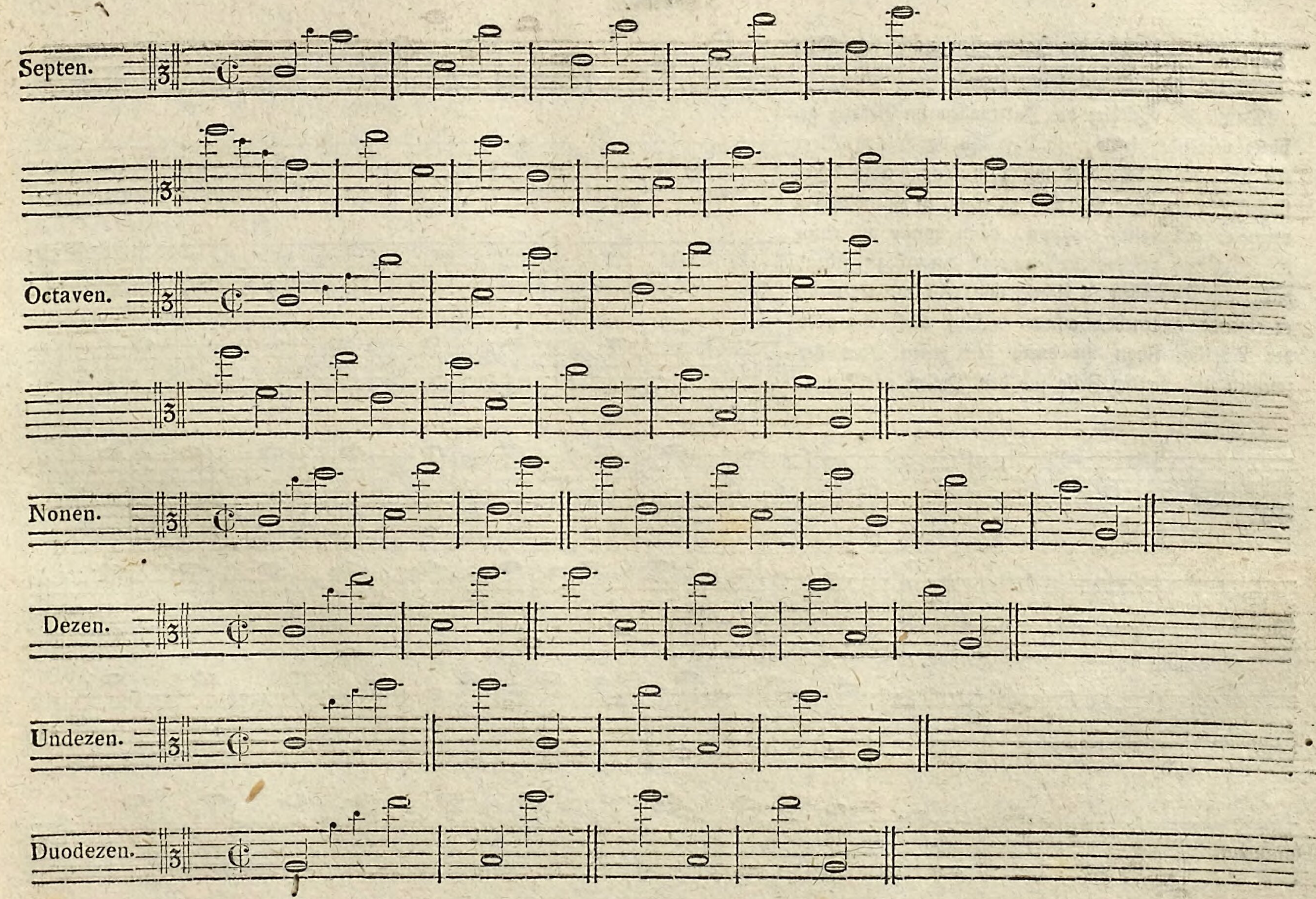
Alto.



Soprano.

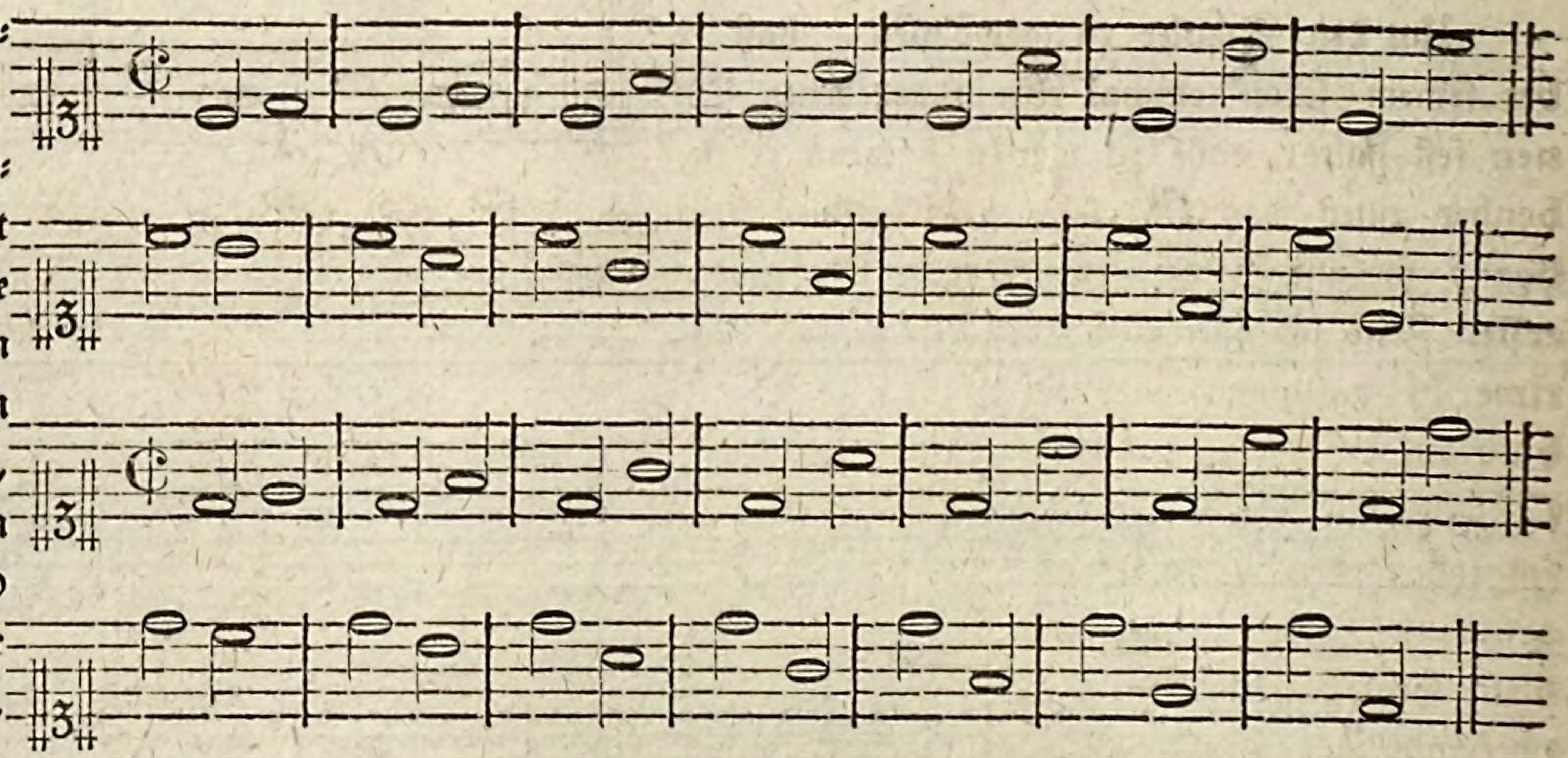


Alto.

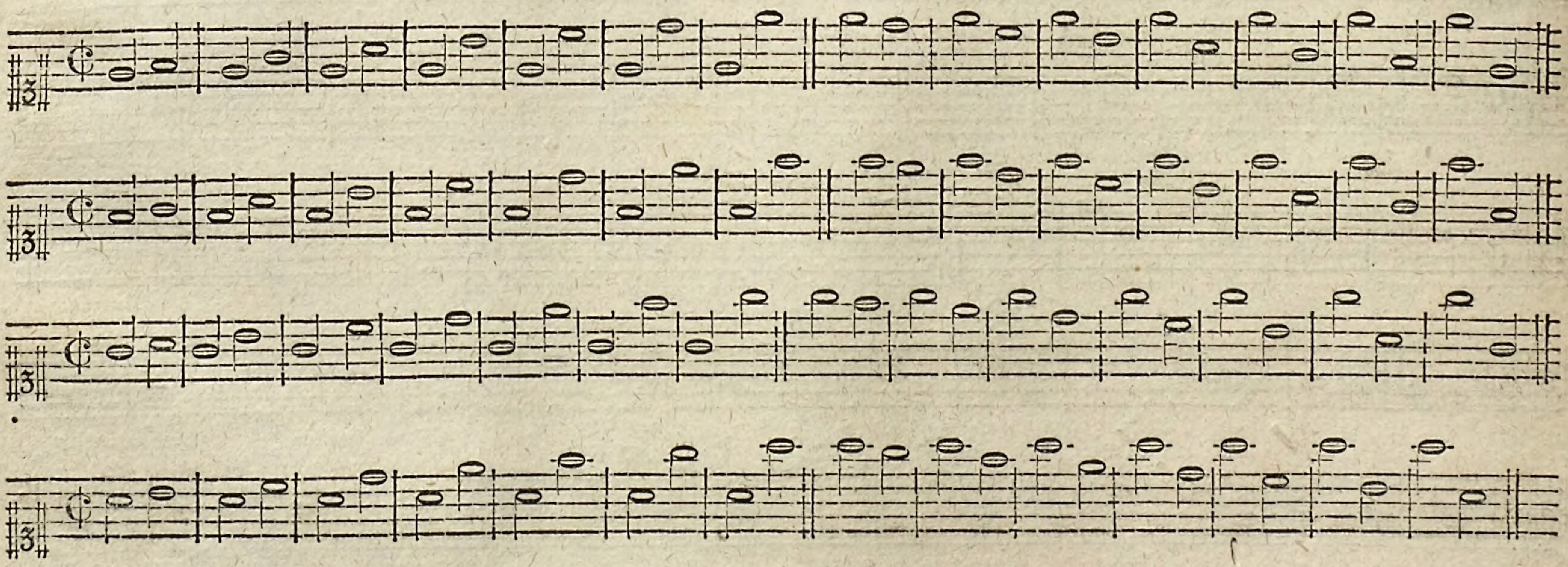


Soprano.

Kürzere Ueberſicht der Intervallen nach der diatoniſchen Stuffenleiter.

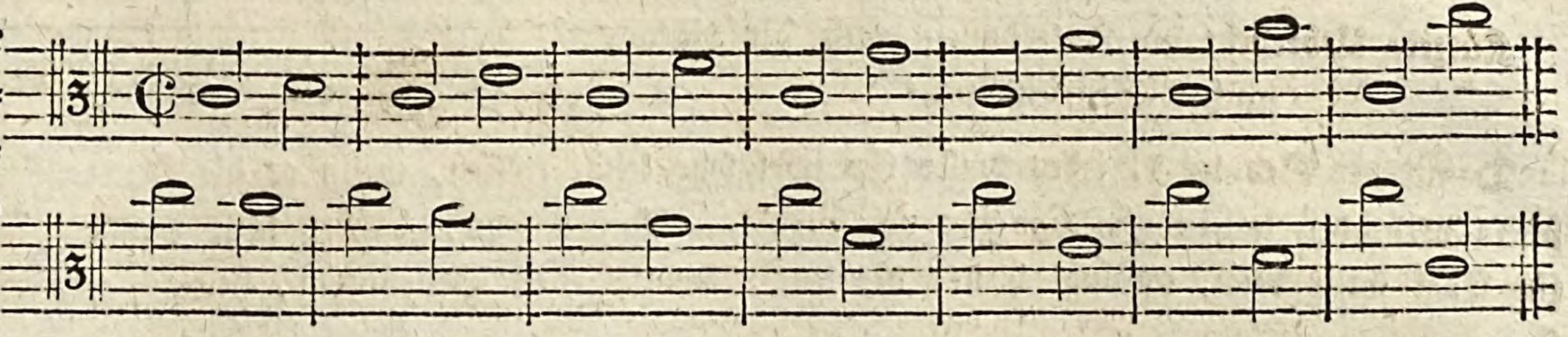


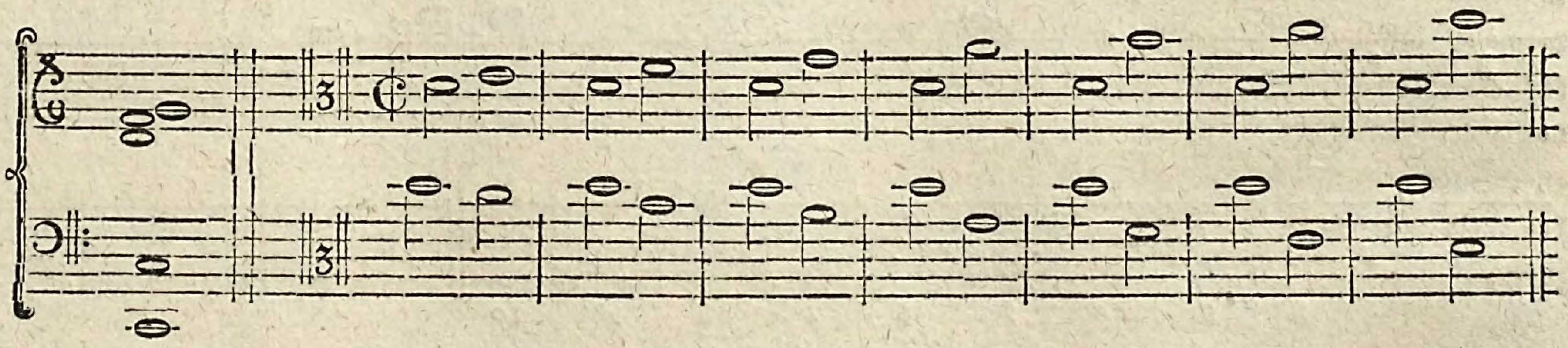
Damit der Schüler die Intervallen im Geſang gehörig verbinden lerne, ſo laſſe ihn der Meiſter Tact für Tact jeden beſonders mit dem Vocal a ſo lange ſingen, als er, ohne ſich weh zu thun, in einem Athem vermag, anfänglich langſam, dann immer um einen kleinen Grad geſchwinder, nur iſt darauf zu ſehen, daß jeder Ton eben ſo richtig und rein ſey, als wenn er eigenos angegeben würde. Auf dieſe Art wird der Lehrling ſchon itzt durch den erſten Tact der zweyten und vierten Zeile für den Triller vorbereitet.

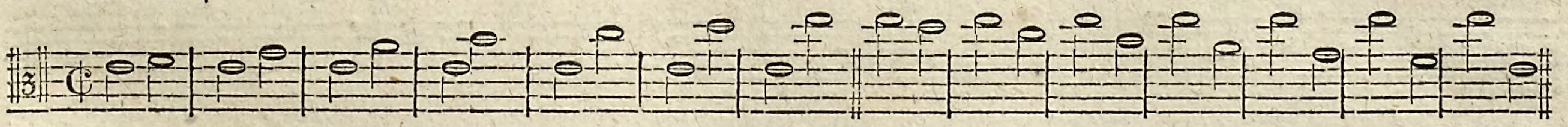


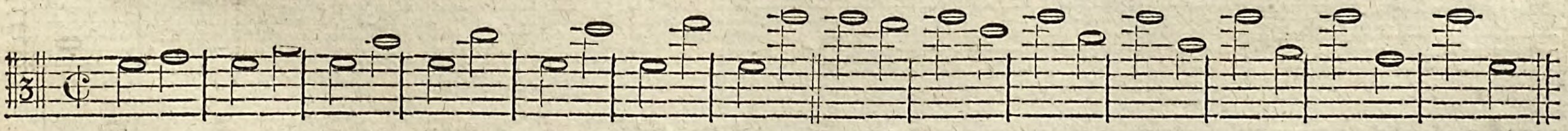
Alto.

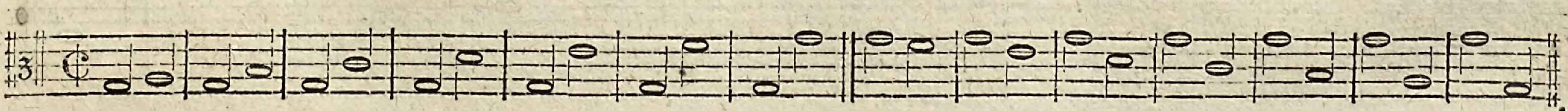
Um den Schüler zu gewöhnen, daß er bei ſeinem ſchon einmal rein angegebenen Tönen feſt halte, ohne zu wanken, wenn er nebenher einen das Ohr ſehr beleidigenden Ton hört, ſo laſſe er ihn, wenn er z. B. in der erſten Zeile im vorletzten Tact die groſſe Septime H anſtimmt, nebſtbei bald auf der Violin das Baſs C bald auf einem Clavier folgenden Accord ſcharf angeſchlagen hören, bis auch dieſe Schwürigkeit bey allen vorkommenden groſſen Septen überwunden iſt.





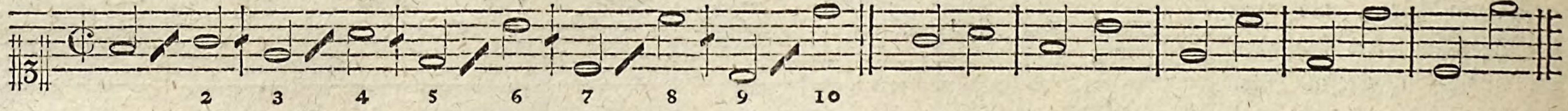




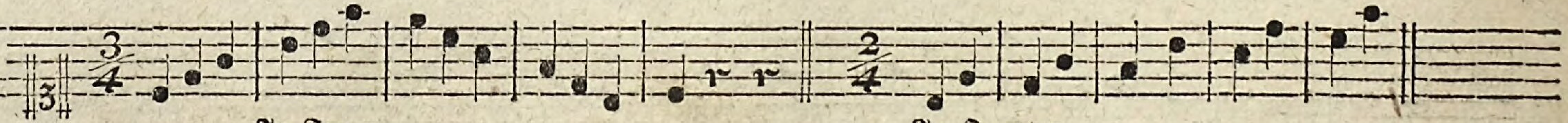


Soprano.

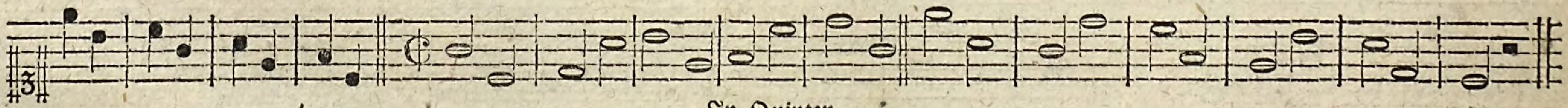
Der Scolar wird, jedes dieſer Exempel ſehr leicht treffen, wenn er die Intervallen blos der Ordnung nach, wie ſie hier ſtehen, herſingen darf, allein dieſes würde von wenigem Nutzen ſeyn, dahero laſſe ihn der Meiſter alle Intervallen unter einander ſuchen, und feſt anſtimmen, anfänglich mit der den Noten eigenen Benennung, hernach mit dem Vocal a zuſammen gezogen. Z. B.



Kleine Beyſpiele.



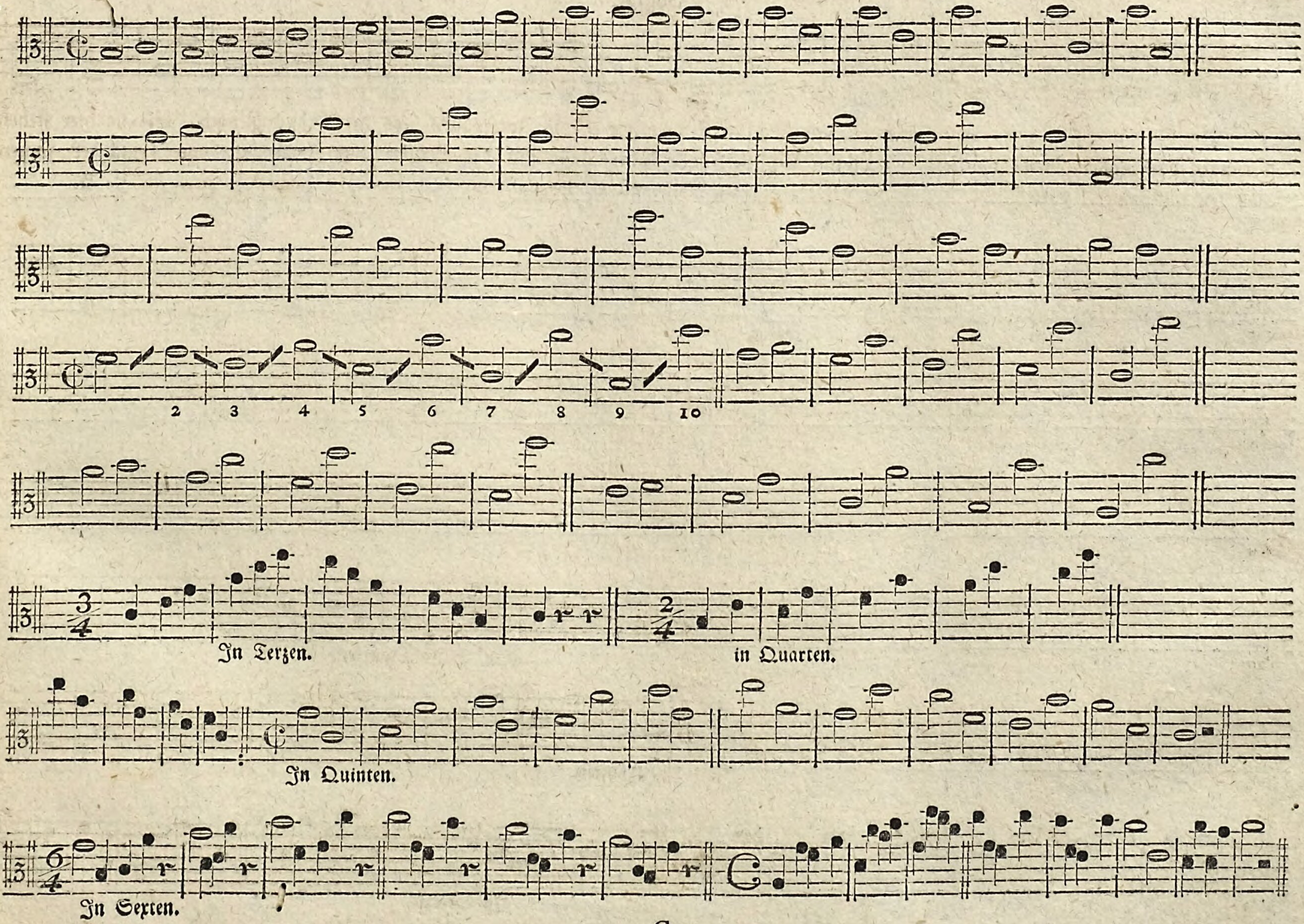
In Terzen. In Quarten.



In Quinten.

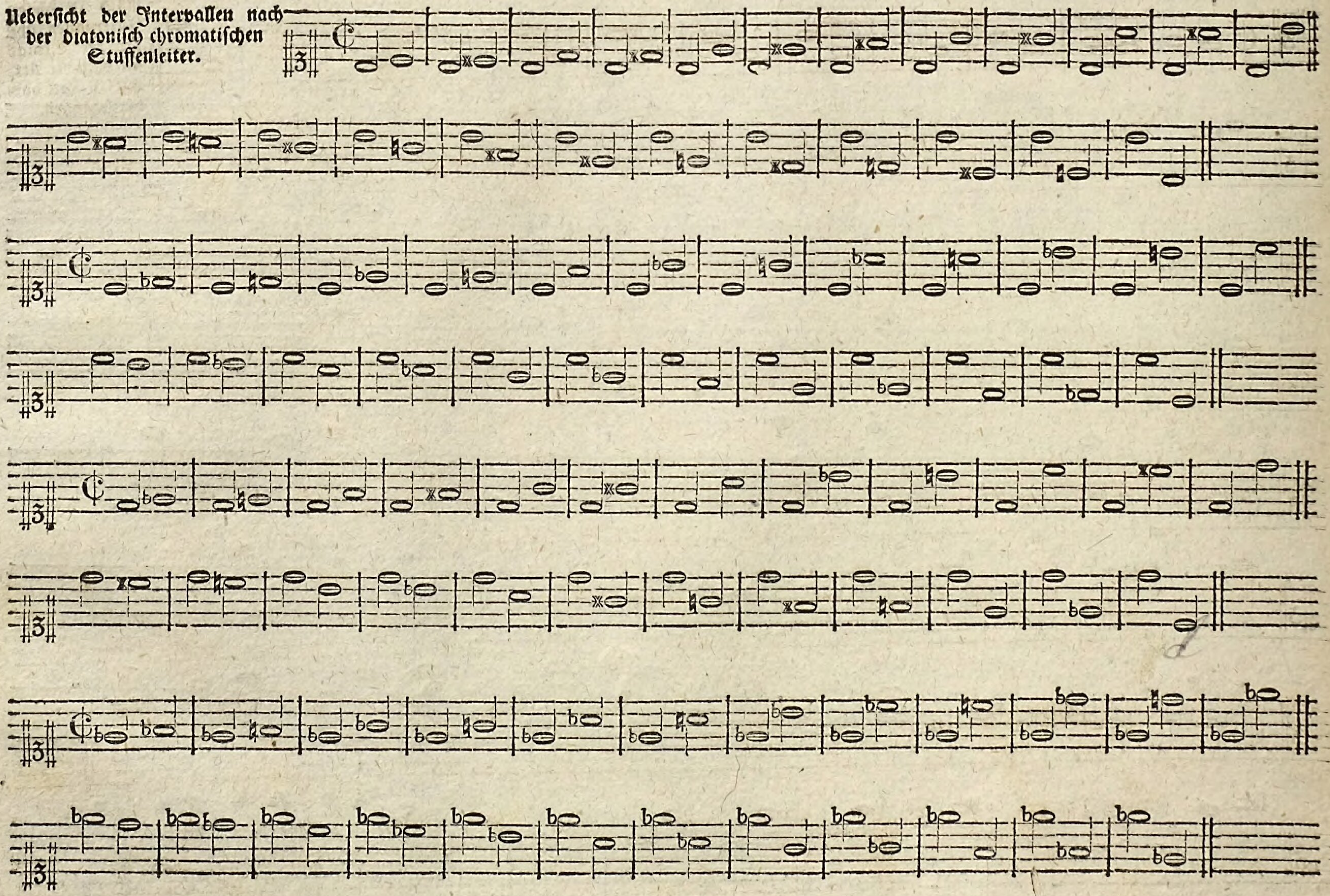
In Sexten. In Septen.

Alto.

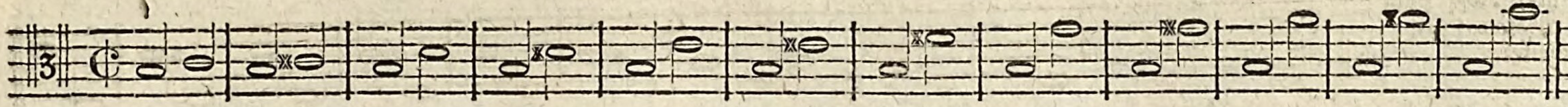


Soprano.

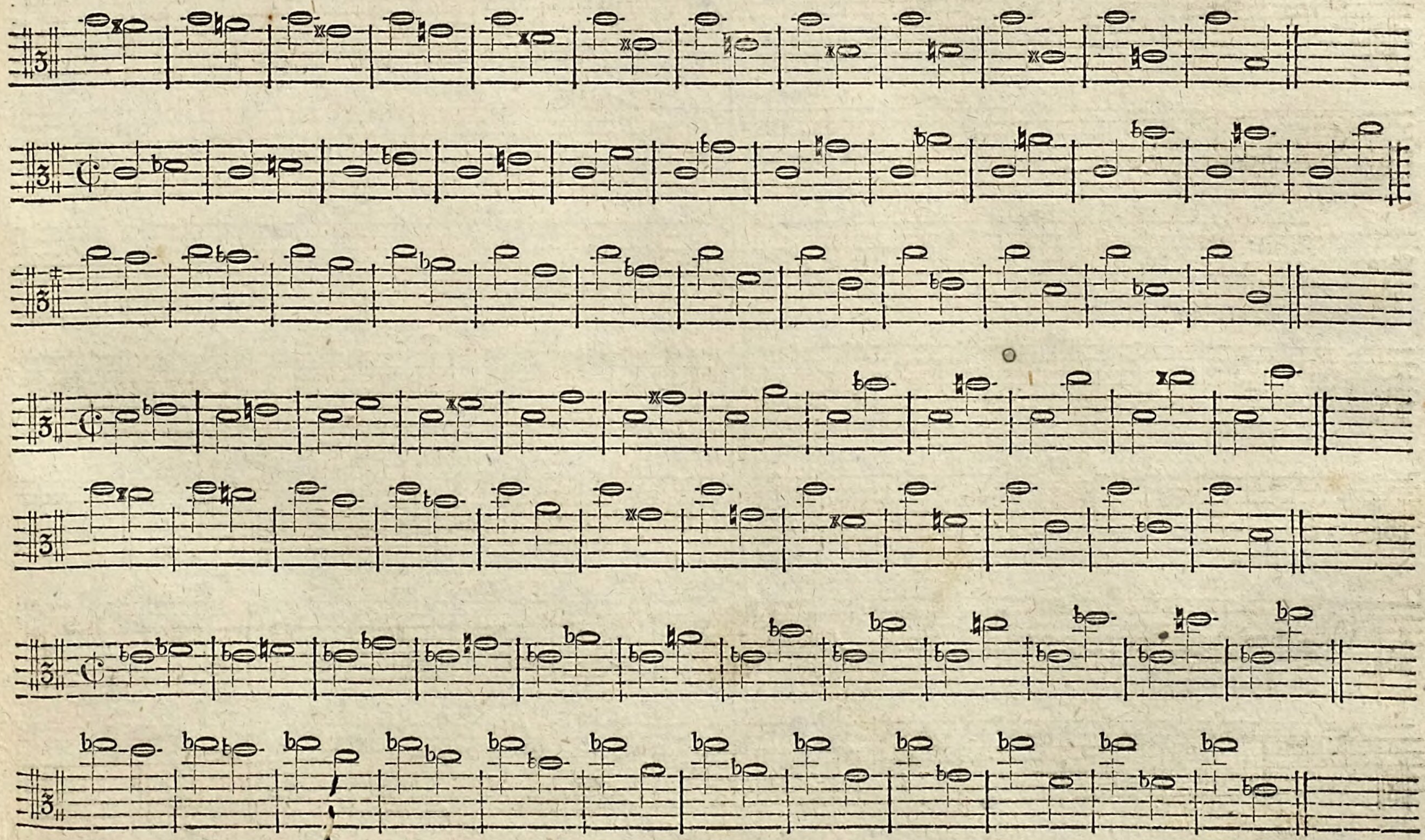
Ueberſicht der Intervallen nach der diatoniſch chromatiſchen Stuffenleiter.

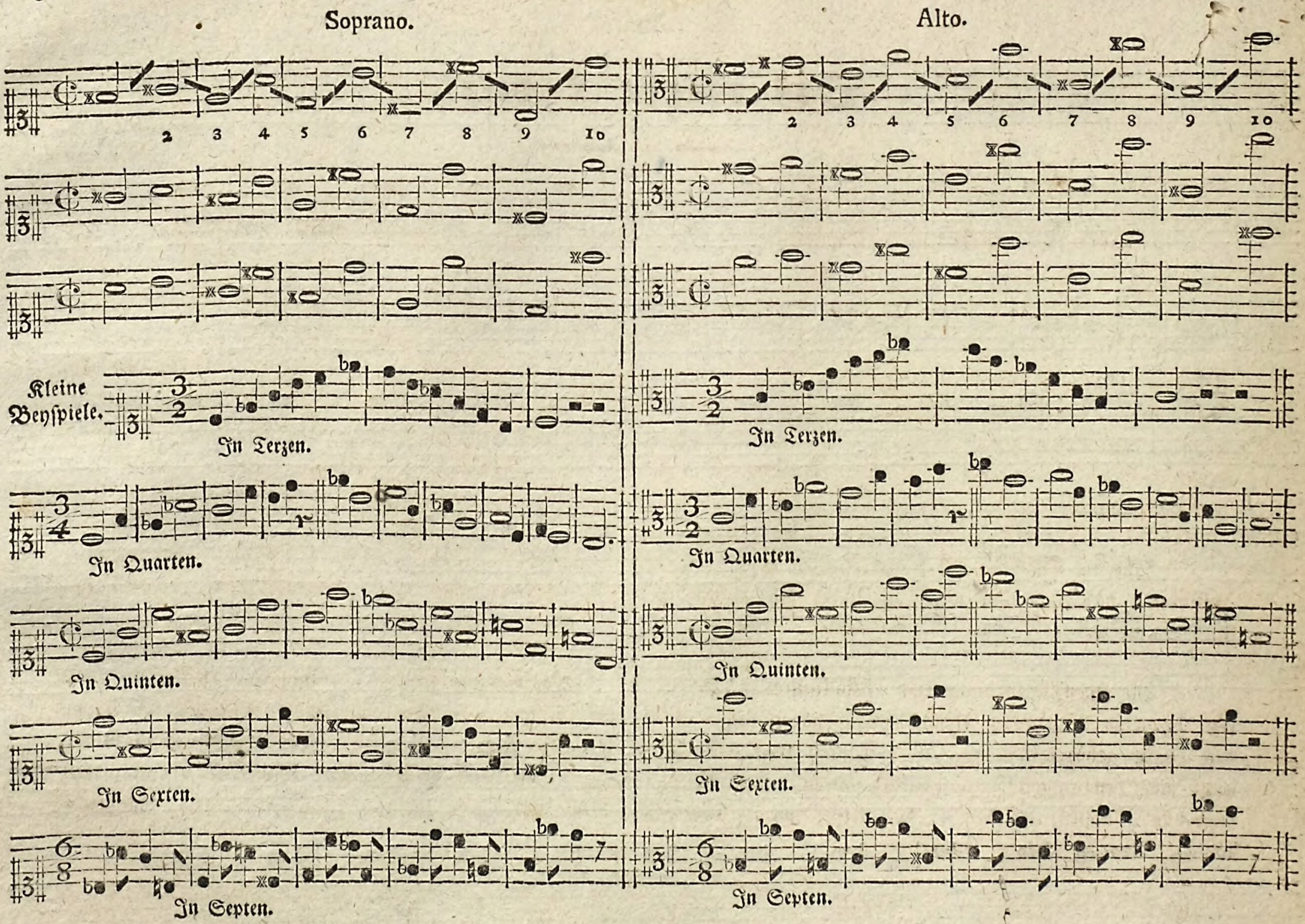


Alto.



Auch in dieſen Intervallen übe ſich der Scolar auf eben die Art, wie in den vor-hergehenden.




Soprano.
Alto.
2 3 4 5 6 7 8 9 10
2 3 4 5 6 7 8 9 10
Kleine Beyſpiele.
In Terzen.
In Terzen.
In Quarten.
In Quarten.
In Quinten.
In Quinten.
In Sexten.
In Sexten.
In Septen.
In Septen.

Das vierte Kapitel.

Von der richtigen Ausſprache der Buchſtaben, Sylben, und Wörter, ſo wie auch vom richtigen Athemholen.

Iſt der Scholar einmal dahingebracht, daß er nicht nur alle Töne der diatoniſchen, ſondern auch jene der diatoniſch-cromatiſchen Scala mit wachſender Stärke, und abnehmender Schwäche rein zu halten im Stande iſt, wenn er alle bisher angeſetzte Intervallen nach den beyden Stuffenleitern ſicher, rein, und mit einiger Fertigkeit intoniren kann, dann mag der Meiſter mit ihm die bald folgenden Uebungs-Exempeln anfangen; vorhero muß aber der Schüler mit der richtigen Ausſprache der Buchſtaben, Sylben, und Worte bekannt werden.

Wie die Selbſtlauter auszuſprechen ſeyen, iſt ſchon oben geſagt worden, nur will ich hier noch folgendes anführen: daß man ſich ſorgfältig hüten ſolle, ſelbe in der Ausſprache miteinander zu verwechſeln, z. B. Sanne ſtatt Sonne ꝛc.

Die eigentlichen doppelten Selbſtlauter werden in der Ausſprache nur für einen Buchſtaben gehalten, deſſen doppelten Laut man jedoch deutlich hören laſſen muß, im Geſang aber darf der zweyte erſt ganz am Ende des Tones gehöret werden, als: trauen, tra-uen. Eleyſon, Ele-yſon. Bey den verdoppelten Selbſtlautern muß man den langen Laut deutlich hören, als: Seele, Loos. Bey den uneigentlichen doppelten Selbſtlautern wird das ä höher als das e, ö, tiefer als e, und das u tiefer als das i gehört, z. B. Thränen, trennen, können, kennen, Küſte, Kiſte.

Von den Mitlautern.

Man unterſcheide wohl in der Ausſprache jene Mitlauter, welche ihrer Aehnlichkeit wegen leicht miteinander verwechſelt werden können, als da ſind: B und P, D und T, G und K, denn B, D, G müſſen viel gelinder ausgeſprochen werden, als P, T und K, wie z. B. in folgenden Worten: Bein (ein Knochen), Pein (die Marter), entbehren (nichthaben), empören (aufrühriſch ſeyn), Blatt (Papierblatt), platt (flach), Bund (verſprechen), bunt (vielfärbig), Gram (Verdruß), der Kramm (wo Waare iſt), gönnen (zugethan ſeyn), können (im Stande ſeyn), ich drang (von drängen), ich trank (von trinken) und dergleichen mehr.

Die verdoppelten Mitlauter werden viel ſchärfer ausgeſprochen als die einfachen, hiewider wird häufig gefehlt z. B. reiſen ſtatt reiſſen, einige verkehren es, und verdoppeln einen einfachen Mitlauter z. B. raſſen ſtatt raſen (toben).

Eben ſo fehlerhaft iſt es, daß manche vor dem h noch ein c annehmen, z. B. ſechen ſtatt ſehen, ruchen ſtatt ruhen.

Das ſ wird meines Erachtens vor p und t im Anfange der Wörter oder nach einer Vorſetzſylbe richtig wie ſch ausgeſprochen z. B. ſprechen, ſterben, beſtrafen. Man höre nur, wie Zuckerſüß es klingt, wenn in der Rede: ſtirb Verräther! das Wort ſtirb nach der eigentlichen Zuſammenſetzung der Buchſtaben ausgeſprochen wird; anders iſts: wenn es am Ende eines Worts ſteht, z. B. warſt, wirſt, da muß man es nicht ſprechen warſcht wirſcht; dieß gilt aber auch nicht von allen Wörtern, die mit einem ſt enden, denn ſo lächerlich es wäre, warſcht, wirſcht ſtatt warſt, wirſt zu ſagen, ſo ſicher würde jener in gar vielen Orten ausgelacht werden, der das Wort Fürſt nicht wie Fürſcht ſprechen wollte, weil man nach letzterer Ausſprache die Würde und den Karakter des Gegenſtandes mit mehr Nachdruck und Gewicht bezeichnet finden will: immerhin mag alſo in jenen Gegenden Fürſcht geſagt werden, nur übertreibe man nicht dieſe Gefälligkeit bey andern Worten mehr.

H werde im Anfange der Sylbe als ein Mitlauter ſtark gehört; z. B. Hand; in der Mitte aber oder am Ende ganz gelinde, z. B. mehr: denn hier dienet es nur, die Ausſprache des vorhergehenden Selbſtlauters zu verlängern. Manche haben die üble Gewohnheit, der Anfangsſylbe eines Worts gar oft bald ein ſchnelles hingeworfenes h, bald ein u, bald ein g, bald ein a vorausgehen zu laſſen: wie dieß zierlich zu nennen ſey, begreife

ich

ſich nicht; vielleicht findet man es ſchön, weil einige der ſogenannten großen italieniſchen Sänger, welche auf den erſten Theatern ſo beklatſcht werden, dieſe edle Gewohnheit an ſich haben; der angehende Sänger ahme dieſe ja nicht nach, eben ſo wenig jene, welche bey lateiniſchen Worten das c und g vor denen Selbſtlautern e und i, wie die Italiener tſche tſchi, dſche dſchi im Geſang ausſprechen, und alſo halb lateiniſch = und halb italieniſche Worte daraus machen; was würde der Italiener dazu ſagen, wenn man ſeine Sprache ſo verhunzen wollte? thut mans vielleicht um das Harte der Ausſprache für den Geſang zu mildern, ſo ſage ich, daß bey vielen Worten gerade das entgegengeſetzte hiedurch bewirkt wird, z. B. Genitum nach dem eigentlichen lateiniſchen ausgeſprochen läßt ſich viel ſanfter hören als Dſchenitum nach der italieniſchen Mundart. Man laſſe alſo dieſe Sprache, wie ſie Herkommens iſt, in ihrer Reinheit, und es entſchuldigt nichts, wenn man ſagt, die wahre Ausſprache der alten Römer ſey verlohren gegangen, man wiſſe nicht, ob ſie z. B. das Wort Cicero, ſo wie wir izt, geſprochen, oder ob ſie das C wie S, Siſero, oder wie Dſch, Dſchidſchero, oder wie K, Kikero ausdrückten.

Daß eine Sylbe, über welcher mehrere Noten geſezt ſind, nur einmal, und zwar bey der erſten Note dürfe ausgeſprochen werden, verſteht ſich von ſelbſt. Wenn eine Sylbe mit einem Mitlauter endet, ſo wird dieſer dann erſt ausgeſprochen, wenn ſchon die folgende Sylbe einzutretten beginnt; wollte ich ihn zugleich mit ſeinem vorgehenden Selbſtlauter ausſprechen, ſo hörte auf einmal der Schall des Tones auf. Man probiere dieſes nur auf zwey willkürlichen Tönen mit der Endſylbe des Wortes: blühet, und kein Laut wird mehr zu vernehmen ſeyn; ein gleiches iſt nicht minder bey allen trennbaren und untrennbaren Mitlautern zu beobachten. Der Schall des Tones, wie er ſeyn ſoll, iſt alſo nur auf Selbſtlautern möglich, mithin muß jeder Mitlauter erſt am äußerſten Ende des Tones, und ja nicht früher dem vorhergehenden Selbſtlauter angehängt werden.

Ein verſtändiger Componiſt beobachtet genau die Länge und Kürze der Sylben durch längere und kürzere Noten, wenn ſich alſo nach dieſer Vorausſetzung der Sänger genau an leztere haltet, ſo iſt er auſſer Gefahr zu fehlen, oder wenigſtens kann ihm ein Fehler hiewider nicht zur Laſt geleget werden, denn man kann nicht von jedem Sänger fordern, daß er der Unwiſſenheit des Tonſezers auf der Stelle hierinn zu Hülfe kommen ſollte.

Mehr kann hier über die Ausſprache nicht geſagt werden, indem vorausgeſezt wird, daß der, der ſingen lernen will, die Buchſtaben, Sylben, und Worte ſchon gehörig auszuſprechen wiſſe, ich wollte nur vor Fehlern, die allenthalben ſo häufig herrſchen, warnen. Der Lehrer ſeye einer reinen deutlichen Ausſprache wegen ſehr beſorgt,

 denn

denn nur durch dieſe, und nicht durch Geſchrey kann der Sänger auch in den gröſten Orten die Worte den Zuhörern vernehmlich machen.

Vom richtigen Athemholen.

Wenn der Scholar die Scala oft und fleiſſig nach der Vorſchrift geſungen, ſo kann er auch zuverläßig ſchon mehr und länger in einem Athem ſingen, als er vorhero konnte, denn auch in dieſem Stücke kommt viel auf Uebung und Gewohnheit an.

Hier ſind alſo die Fragen zu beantworten, wie, und wann bey einem anhaltenden Geſange Athem zu holen ſey, nicht minder, wann und bey welchen Stellen dieſes durchaus nicht geſchehen dürfe? Man muß langſam, ja nicht ſchnell und mit Geräuſch die Luft einziehen, mit ſelber ſodann ſehr ſparſam ſeyn, das heißt, nur ſoviel immer herauslaſſen, als zur Stärke oder Schwäche eines deutlichen Tones nöthig iſt, hiedurch wird die Lunge nach und nach fähig, mehrere Luft zu faſſen, und aufzubehalten als ihr vorhero möglich war, und der Sänger wird in der Folge länger und mehr in einem Athem ſingen können.

Jeder kann die Bemerkung an ſich machen, daß ein Athem der ſchnell und heftig geholt wird, nicht lange dauert, denn gemeiniglich will in dieſen Fall gleich bey der erſten Note wieder zuviel Luft heraus, zudeme wird ſelbſt den Zuhörern darüber bange, wenn ſie den Sänger ſo mühſam und mit Geräuſche Athem holen hören.

Furcht ſchadet hierinn ungemein, und wenn ein Inſtrumentiſt zu bedauren iſt, der Furcht hat, ſo iſt es gewiß ein Sänger doppelt mehr, ſogar die Stimme iſt in dieſer Lage das nicht mehr, was ſie ſonſt war, denn ſie wirkt auf die Lunge und das Stimmwerkzeug gleichmächtig; der Meiſter ſuche ſeine Schüler dafür ſorgfältig zu bewahren, denn ein verzagter Künſtler, mit entſchiedenem Talent hat nur zu oft Urſache, den herzhaftern mit mittelmäßigen Gaben zu beneiden, und ein Sänger, der über jeden einigermaſſen fehlgeſchlagenen Ton ſo leicht erröthen kann, iſt ſchon halb verloren: ein bischen Dreiſtigkeit, die aber nicht in eine ſträfliche Zufriedenheit mit ſeinen Fehlern ausartet, iſt hierinn von beſten Nutzen.

Athem ſoll man bey kleinern und größern Pauſen holen, doch kommen erſtere oft nacheinander vor, ſo iſt eben nicht nöthig, daß es nach jeder geſchehe. Gar oft kann nach einer durchgehenden Note ſowohl in der Mitte als am Ende eines Takts Athem geholt werden, wenn mit derſelben ein Wort endet, daß nicht unmittelbar mit dem folgenden zuſammenhängt, als da iſt das Beywort mit ſeinem Hauptwort ꝛc. wie in dem erſten Beyſpiele zur Uebung in

Ter-

Terzen nach dem 2ten, 4ten, und zur Noth nach der erſten Hälfte des 7ten Takts füglich Athem kann geholet werden, doch muß dieſes auf eine dem Zuhörer faſt unmerkliche Art geſchehen, man entziehe nämlich jedesmal der letzten Note ſehr wenig von ihrer vollen Währung.

Gar oft kann es geſchehen nach einer anſchlagenden Note, hätte dieſe auch einen Punkt hinter ſich, wenn ſelbe über einem einſylbigen Wort, oder über der letzten Sylbe eines mehrſylbigen ſteht, wie in dem Beyſpiele zur Uebung in Sexten für den Alt zu erſehen, da kann man beym 6ten Takt in beyden Stimmen dem Punkt etwas weniger entziehen, zumal hier an dieſer Stelle ein kleiner Raub den Sinn der Rede nicht trennt.

Was anſchlagende, was durchgehende Noten ſeyen, wird im Kapitel von den Vorſchlägen ausführlich geſagt werden.

Die Unterſcheidungs = Zeichen des Textes, als da ſind: Beyſtrich (,) Strichpunkt (;) Doppelpunkt (:) Schlußpunkt (.) biethen ebenfalls gewöhnlich dem Sänger Gelegenheit dar, bald weniger bald mehr Athem einzunehmen.

Weiters kann man auch bey kleinern Einſchnitten des Geſanges Athem holen, wenn man die Note, worauf der Einſchnitt fällt, zur Hälfte abkürzet.

Ueberhaupts muß der Sänger jede Gelegenheit benutzen, Athem zu holen, wenn er ihn auch in dem Augenblicke nicht nöthig haben ſollte, denn ſingt er ſo lange in einem Athem, bis aller Vorrath dahin iſt, ſo ſchadet er ſeiner Geſundheit, und er wird bey einem anhaltenden Geſange nicht leicht wieder ganz zu Athem kommen.

Ein Wort darf nicht getrennt werden, das heißt, mitten in einem Worte ſoll man nicht Athem holen, auſſer es ſtünde über einer Sylbe deſſelben eine lange Paſſage, die in einem Athem nicht vorgetragen werden kann, da muß man ihn nun bey kleinern Einſchnitten dieſer Paſſage holen. Eben ſowenig darf das Beywort von ſeinem Hauptwort, das Vorwort von ſeinem Haupt = oder Fürwort getrennt werden.

Zwiſchen einem Vorſchlage und ſeiner Hauptnote, zwiſchen dem Triller und ſeinem Nachſchlage, zwiſchen dem Nachſchlag und ſeiner folgenden Note darf kein Athem geholet werden.

Eben ſo wenig, als ein Wort, dürfen auch die zuſammen verbundenen Noten getrennt werden.

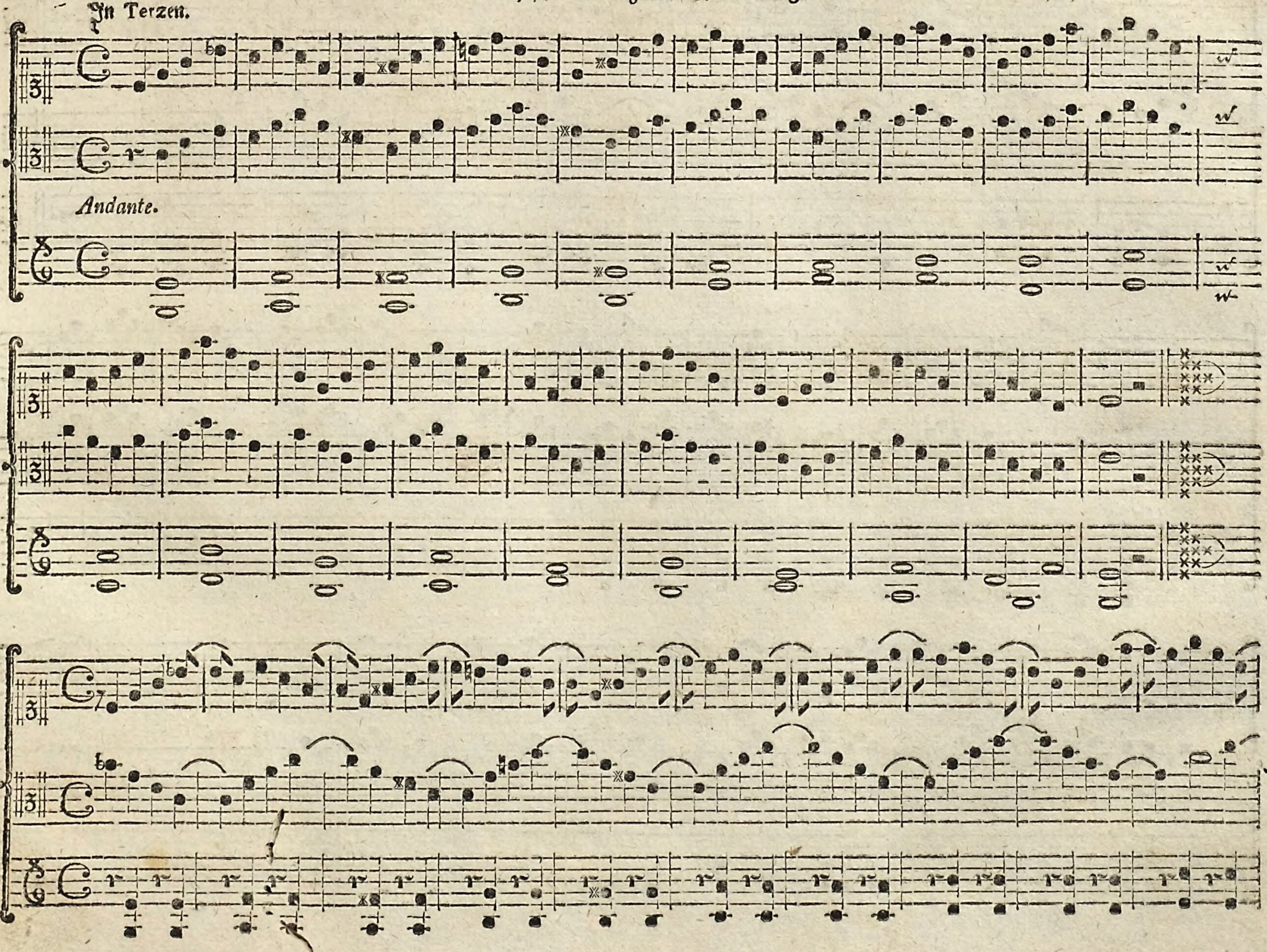
Es läßt ſich für alle Stellen zum richtigen Athemholen keine allgemeine Regel geben; ein aufmerkſamer Sänger wird mit der Zeit ſelbſt leicht finden, welche Noten ein wenig getrennt oder nicht getrennt werden können, welche Note er ohne Nachtheil und gleichſam unvermerkt weglaſſen dürfte, wenn er eine lange Paſſage von geſchwinden zu ſingen hat, die er mit einem Athem auszudauern nicht vermögend iſt. Doch ein verſtändiger Componiſt iſt ſchon ſelbſt auf Gelegenheit zum Athemholen bedacht; ſchließlich ſage ich nur noch, daß jener Sänger in dieſem Stücke es am weiteſten gebracht, der auf die dem Zuhörer unmerklichſte Art ſich mit Athem zu verſehen weis.

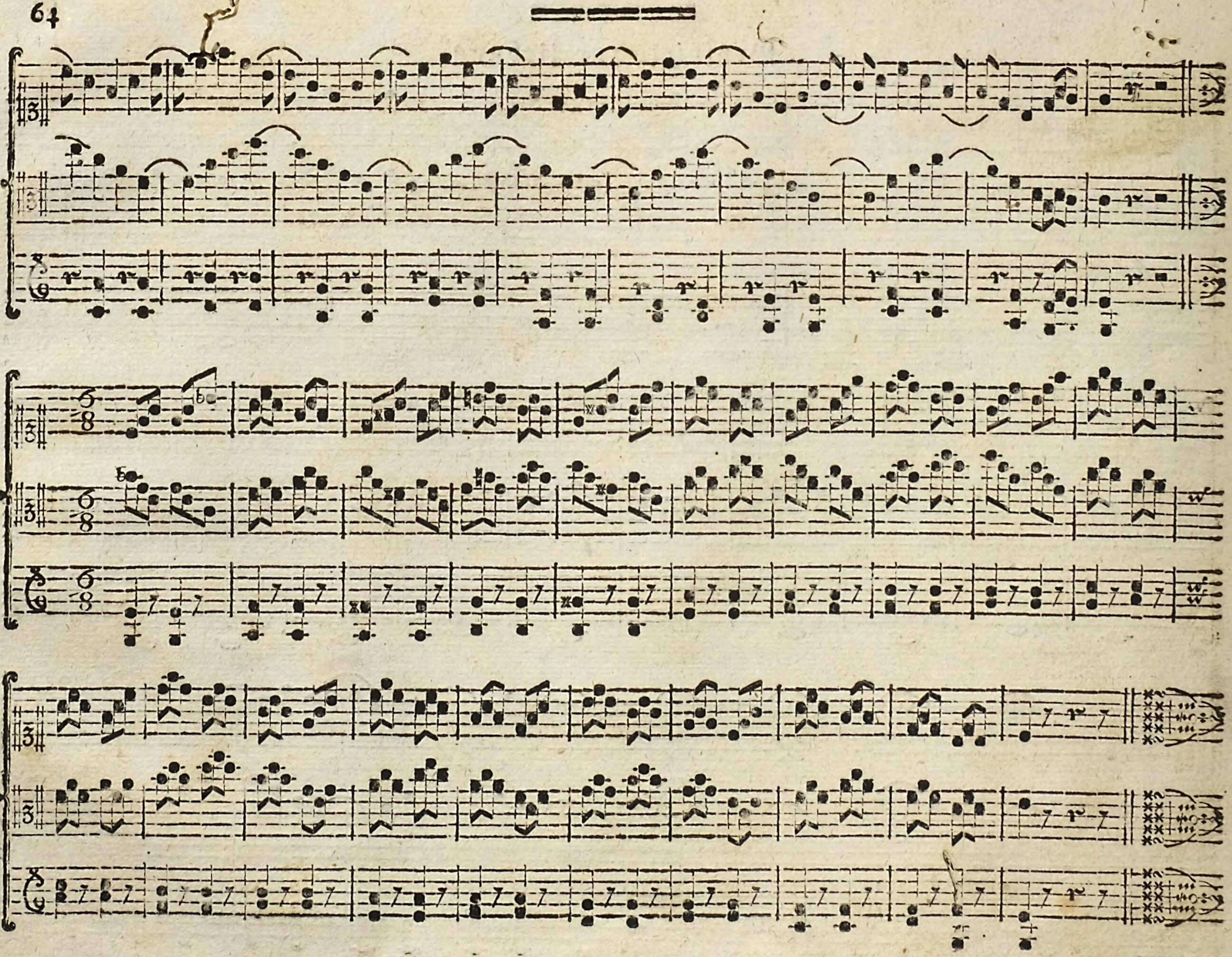
Und nun zu dem erſten Uebungsexempel: Anfangs laſſe der Singmeiſter ſeine Schüler alle darinn vorkommende Intervallen mittels der Solmiſation mit dem Muſikaliſchen Alphabet ſuchen, ſodann alle wirklich angeſetzte Töne mit der ihnen eigenen Benennung durchſingen; geht dieß gut, dann ſoll der Scholar (damit er auch die Töne gehörig miteinander verbinden lerne) eben dieſes Exempel mit dem Vocal A durchſingen, und wenn auch dieſes mit einiger Sicherheit und Fertigkeit erreicht worden, dann werde er geleitet, die Worte mit denen ſie betreffenden Tönen gehörig zu vereinigen, ohne weder erſtere, noch die Bindung der letztern zu trennen.

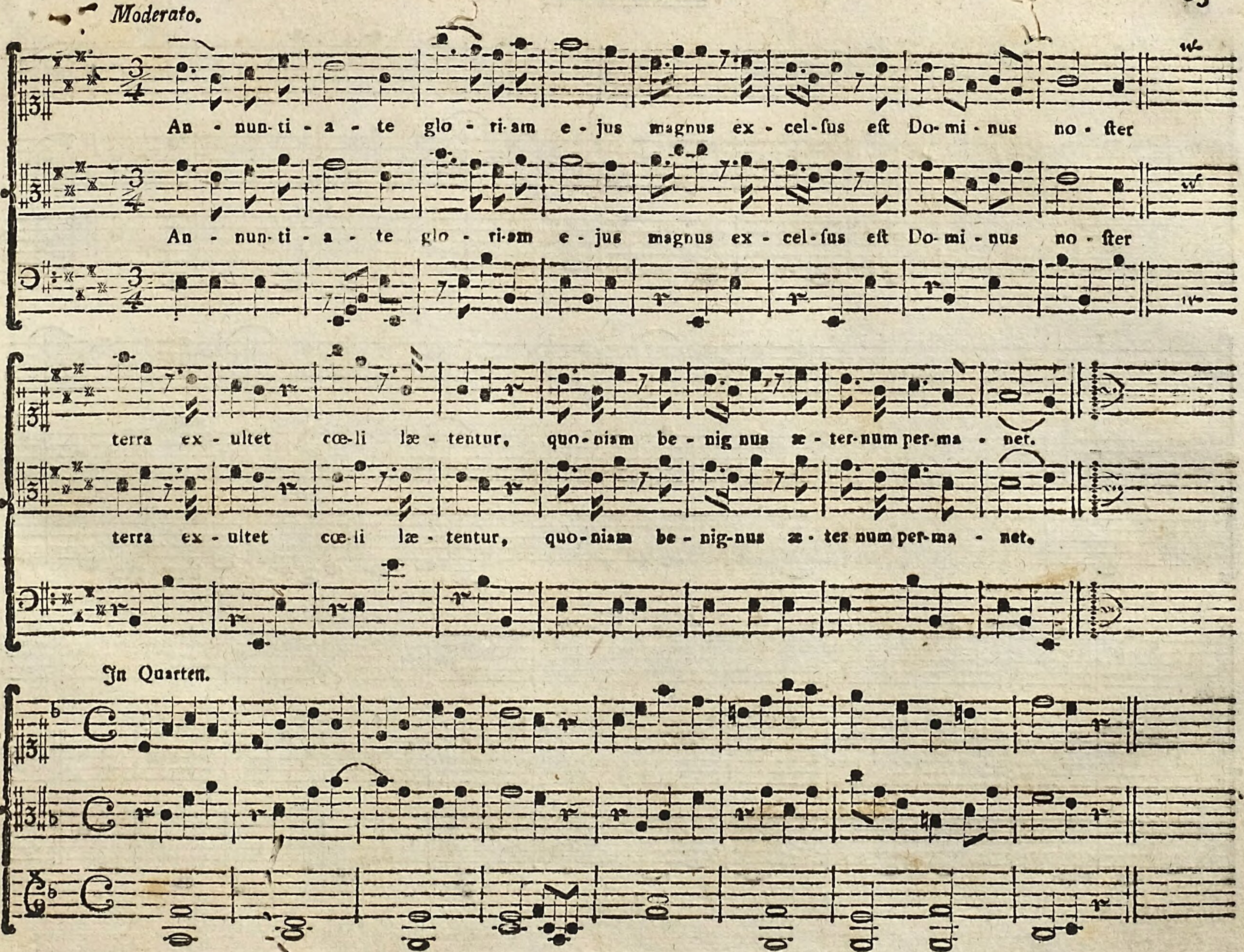
Der Meiſter halte ſeine Schüler ſtrenge an dem Takt, und um ſelbe hierinn recht ſicher zu machen, ſo laſſe er ſie in der Folge ſelbſt den Takt dazu ſchlagen. NB. Wenn ſie das Exempel ſchon rein und richtig zu ſingen im Stande ſind, und nicht mehr zu befürchten iſt, daß durch dieſes Taktſchlagen ihre Aufmerkſamkeit auf das weſentlichſte zu ſehr getheilt würde.

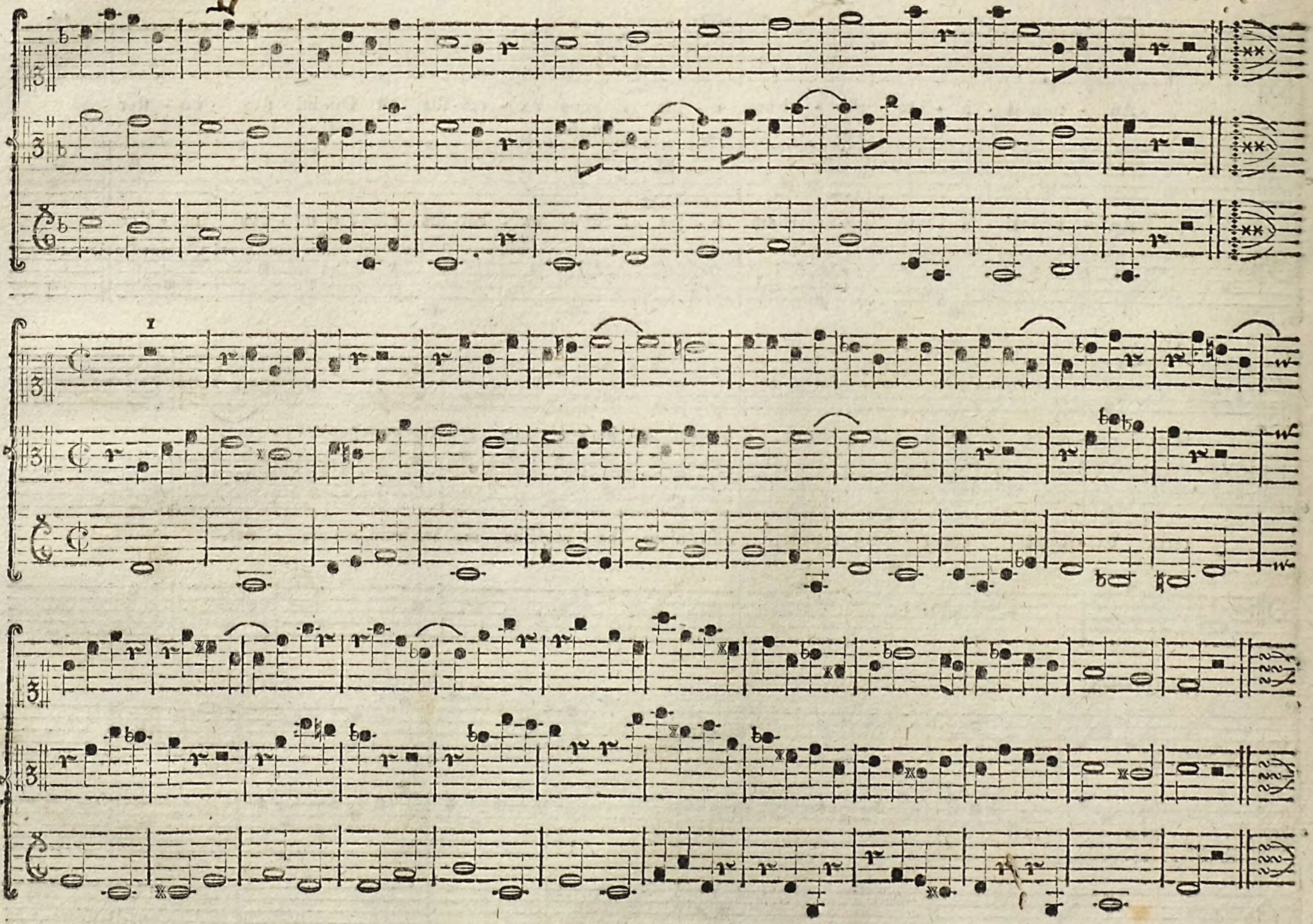
Was die Uebungsbeyſpiele ſelbſt anbelangt, ſo war keineswegs der Zweck, etwas den Compoſitions-Kritiker befriedigendes zu liefern, ſondern einzig und allein, beym Lehramte beyde, dem Lehrer wie dem Schüler zugleich, zu erleichtern.

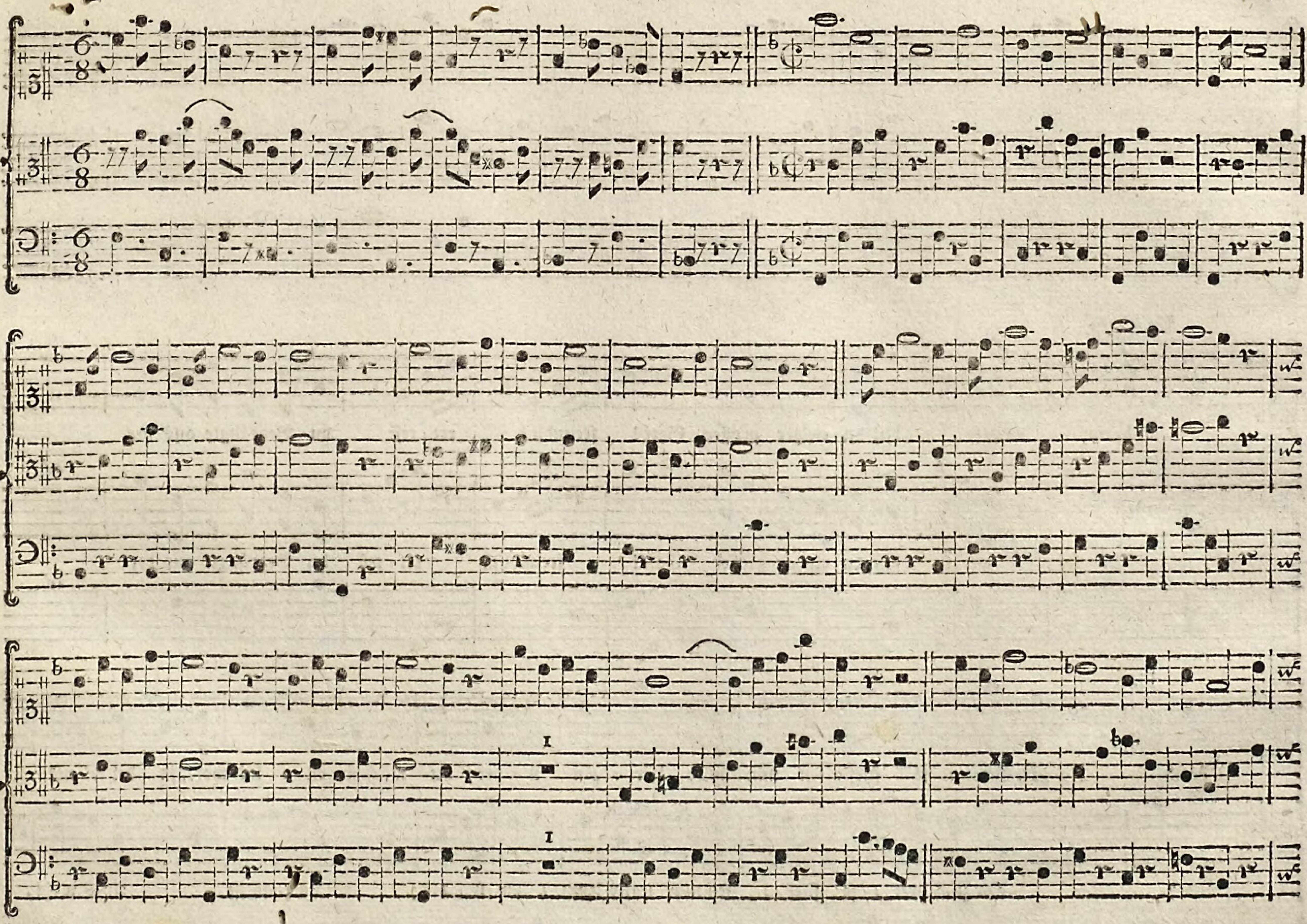
Beyſpiele zur Uebung.

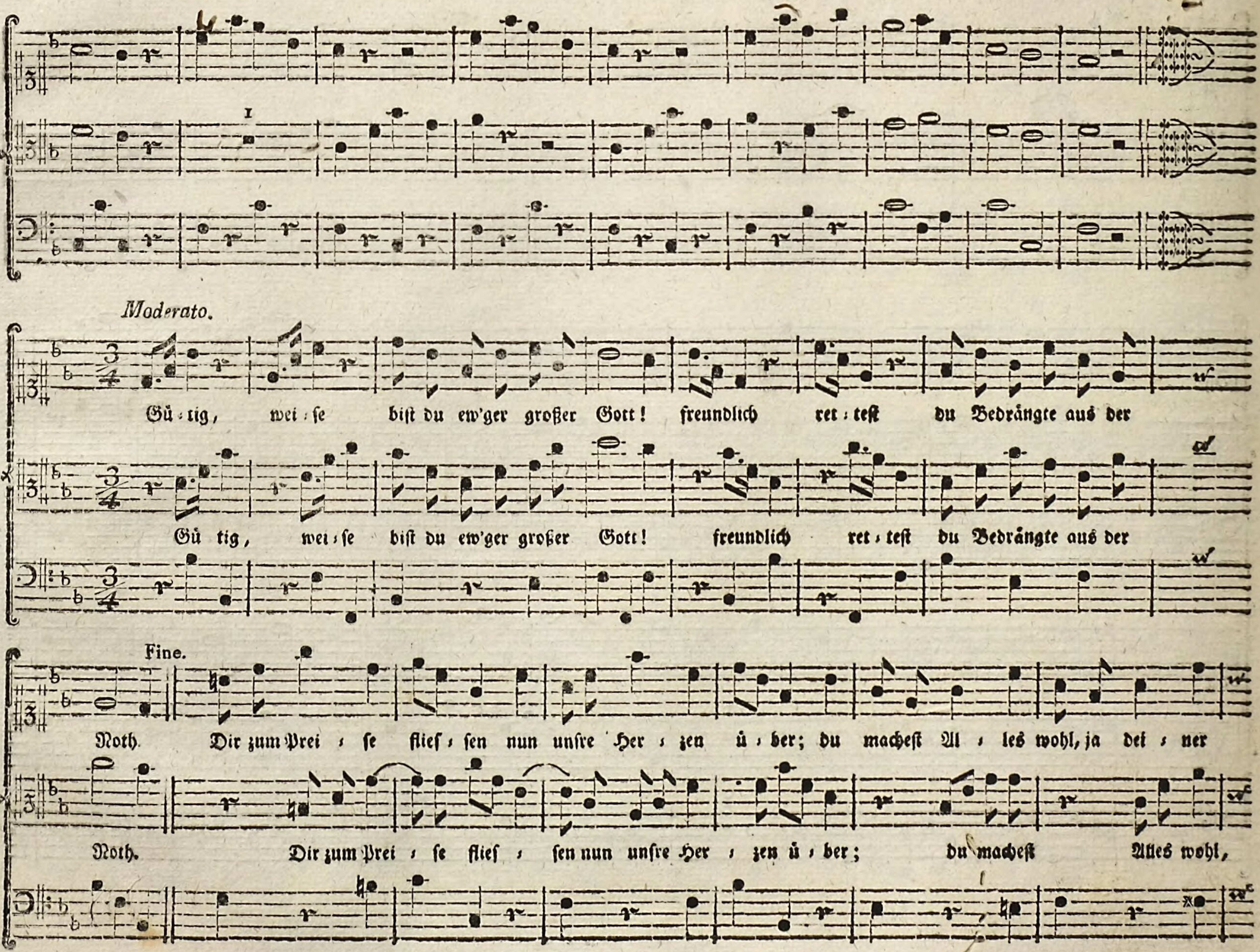


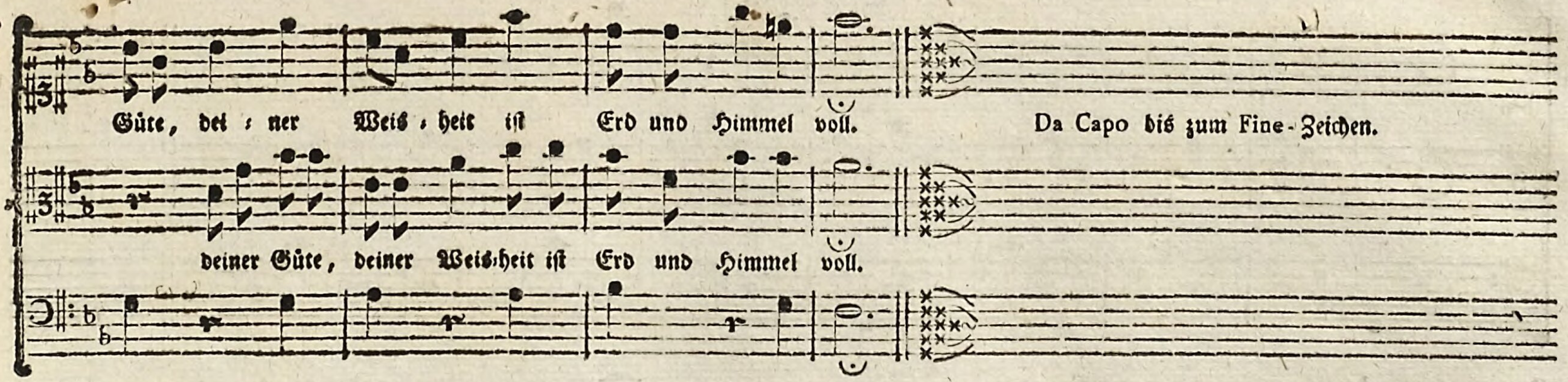



Moderato.
An - nun- ti - a - te glo - ri-am e - jus magnus ex - cel-ſus eſt Do-mi - nus no - ſter
An - nun- ti - a - te glo - ri-am e - jus magnus ex - cel-ſus eſt Do-mi - nus no - ſter
terra ex - ultet cœ-li læ - tentur, quo-niam be - nig nus æ - ter-num per-ma - net.
terra ex - ultet cœ-li læ - tentur, quo-niam be - nig-nus æ - ter num per-ma - net.
In Quarten.

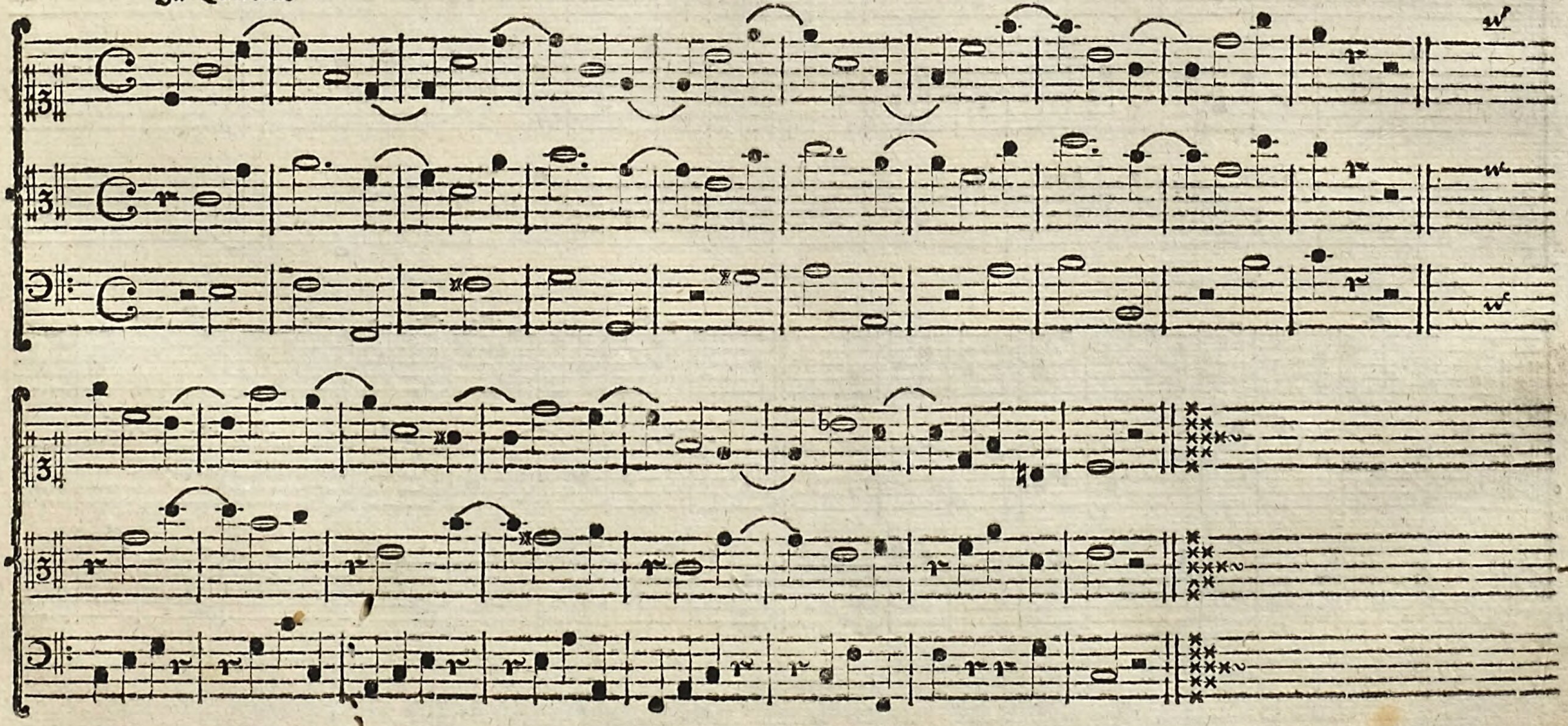


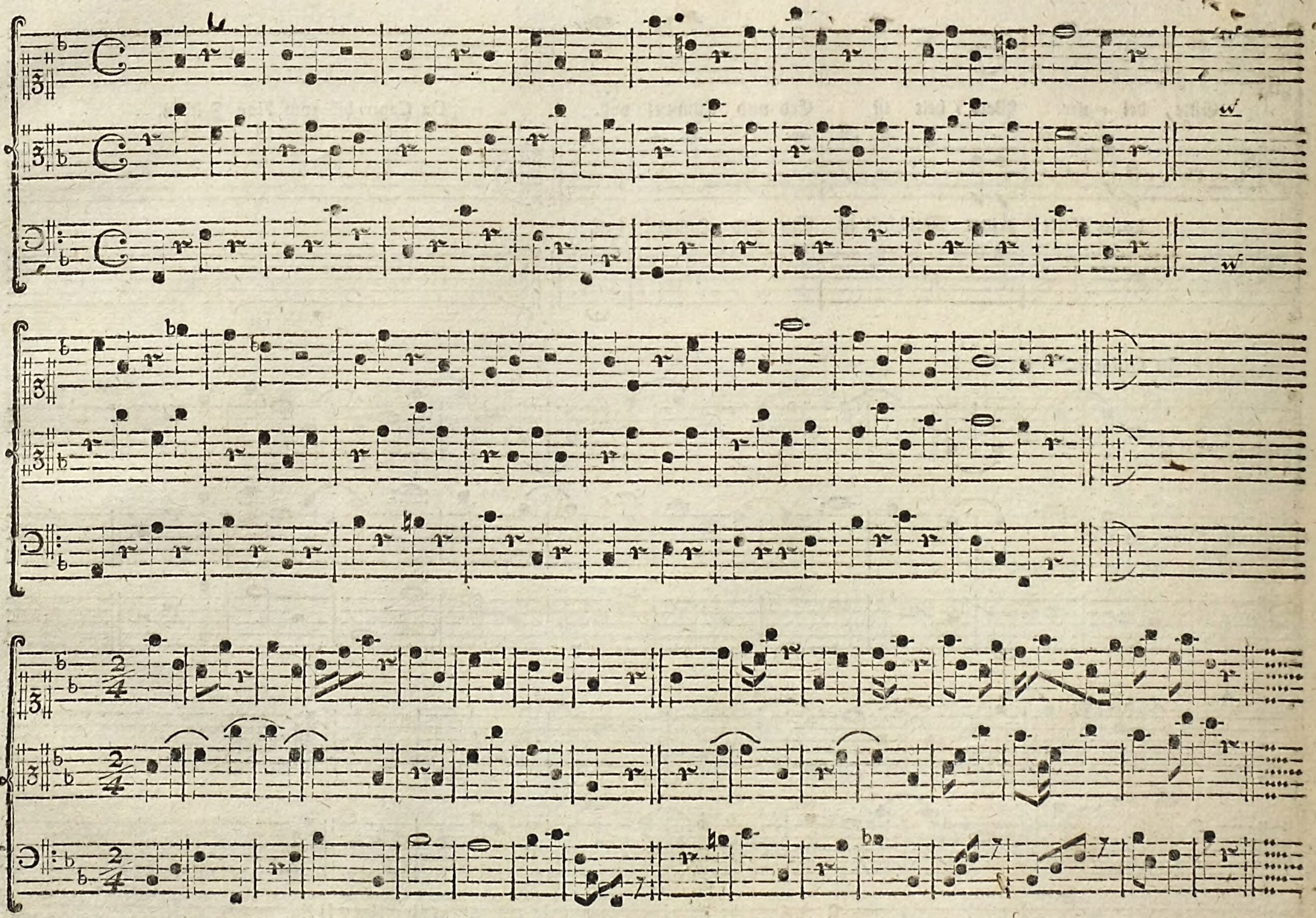


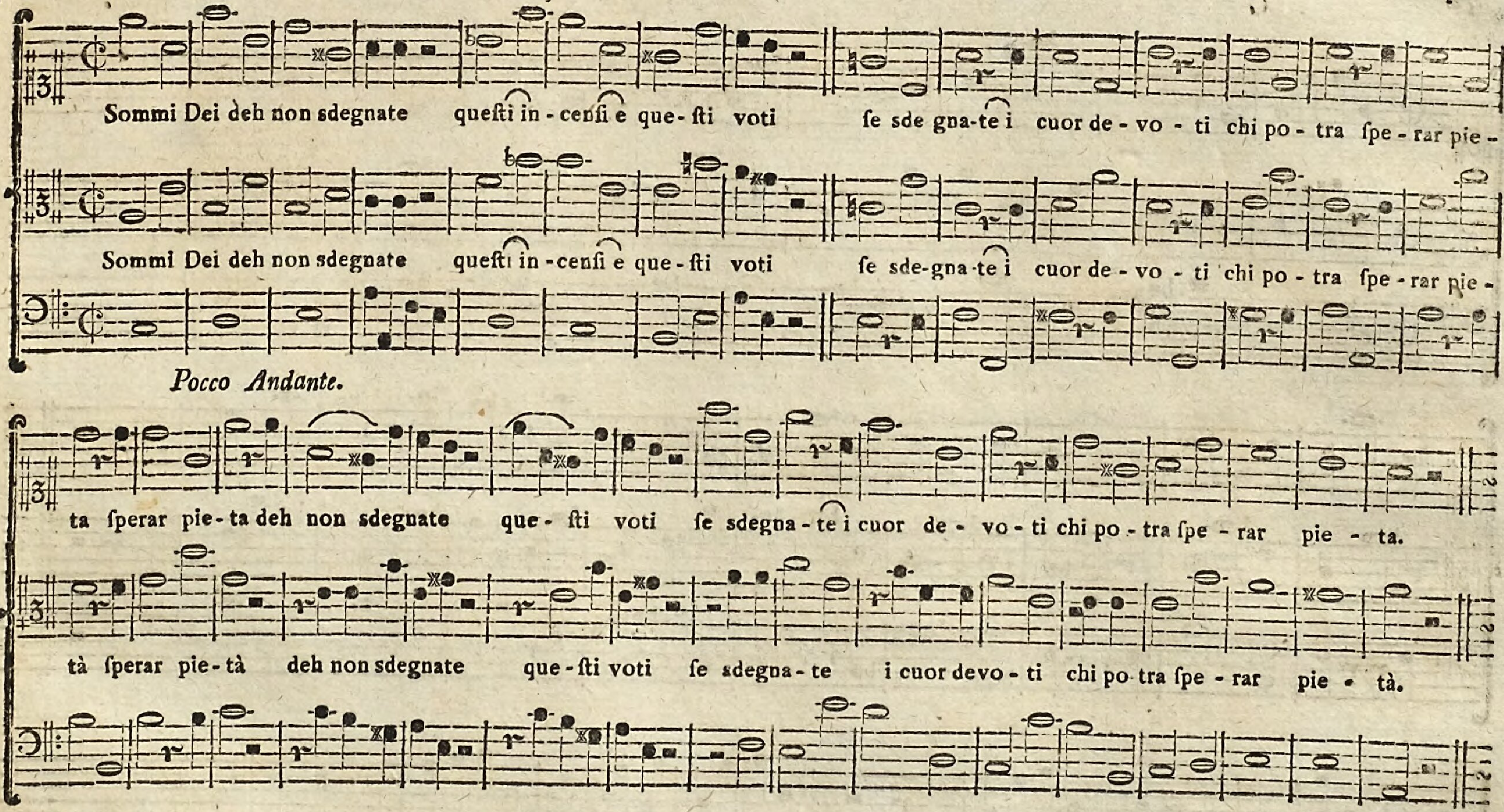

Moderato.
Gü - tig, wei - ſe biſt du ew'ger großer Gott! freundlich ret - teſt du Bedrängte aus der
Gü tig, wei - ſe biſt du ew'ger großer Gott! freundlich ret - teſt du Bedrängte aus der
Fine.
Noth. Dir zum Prei - ſe flieſ - ſen nun unſre Her - zen ü - ber; du macheſt Al - les wohl, ja dei - ner
Noth. Dir zum Prei - ſe flieſ - ſen nun unſre Her - zen ü - ber; du macheſt Alles wohl,


Güte, dei ; ner Weis ; heit iſt Erd und Himmel voll.
Da Capo bis zum Fine-Zeichen.
deiner Güte, deiner Weis;heit iſt Erd und Himmel voll.

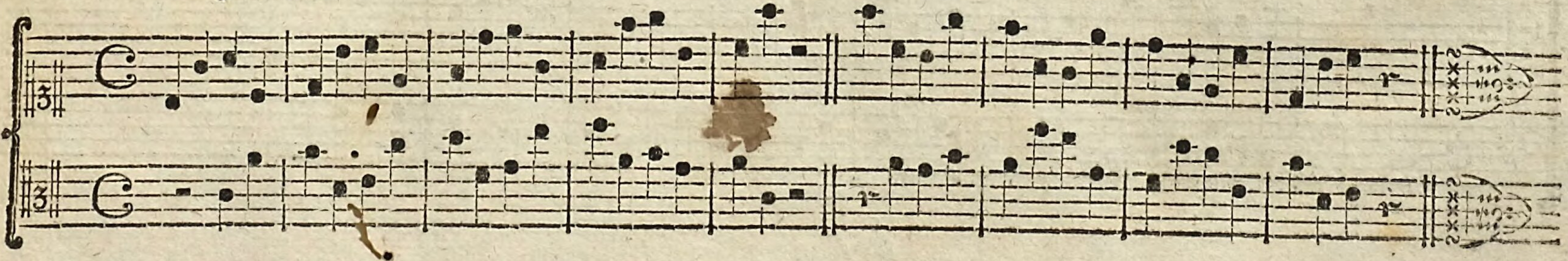
In Quinten.

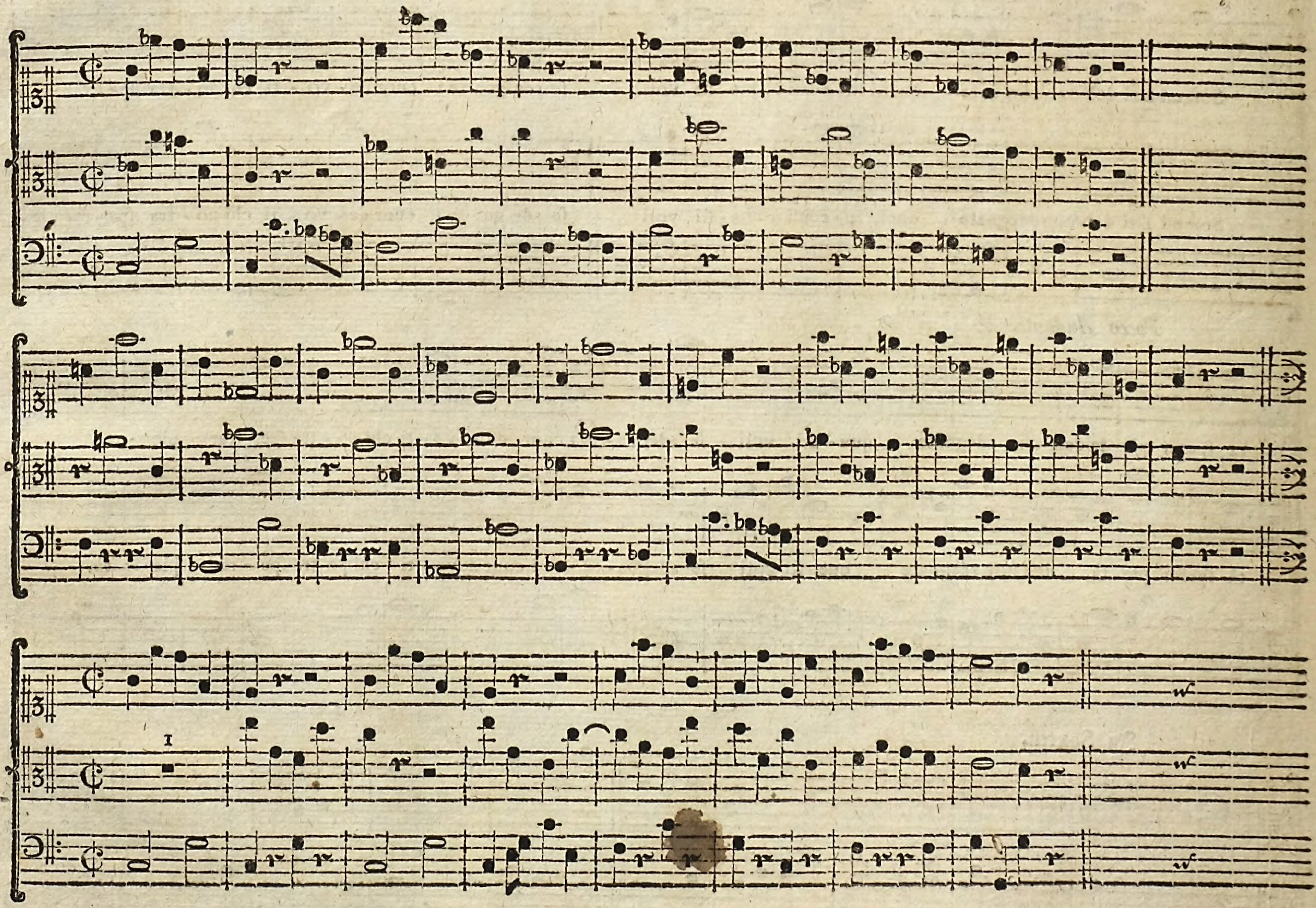


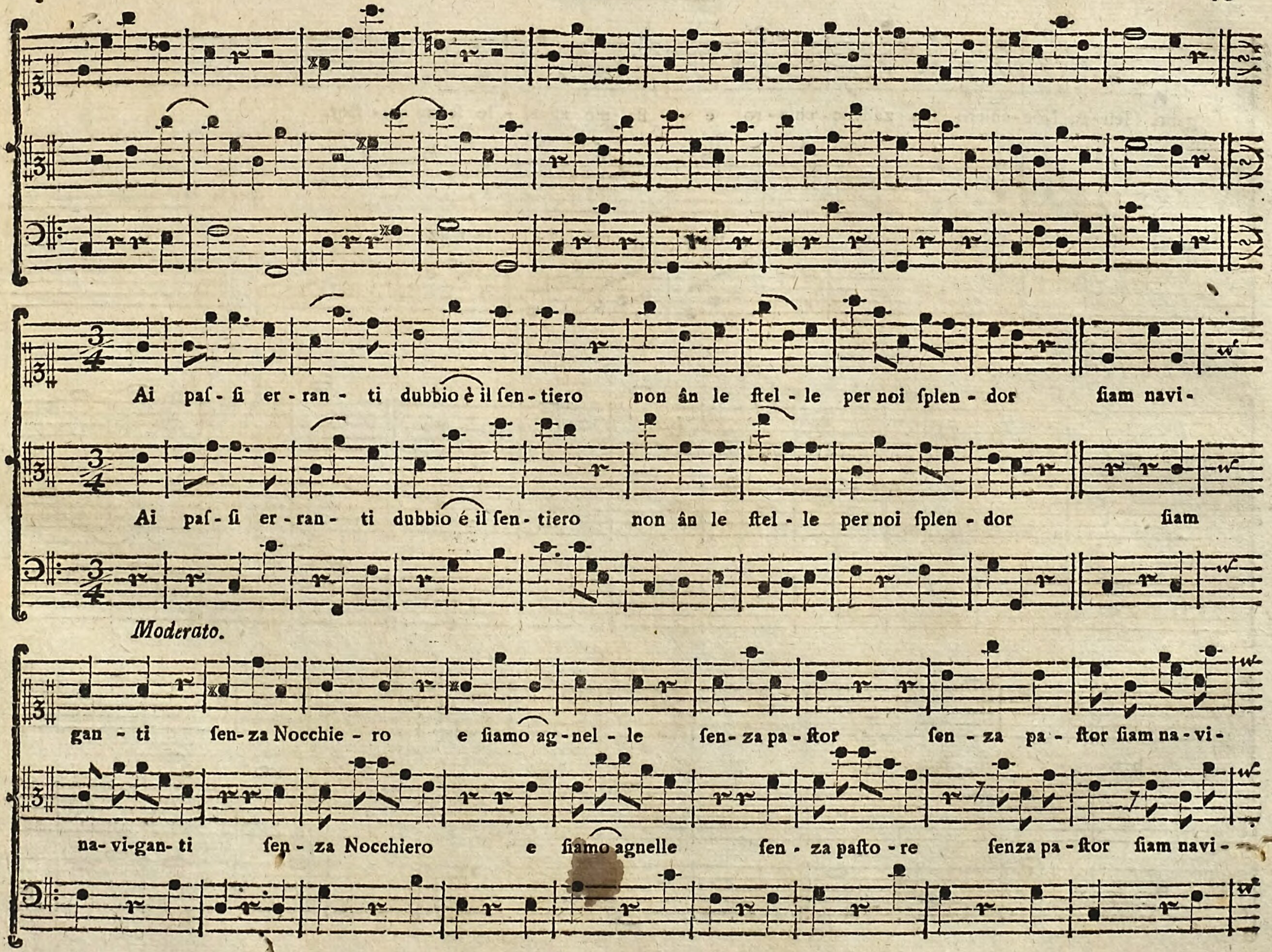


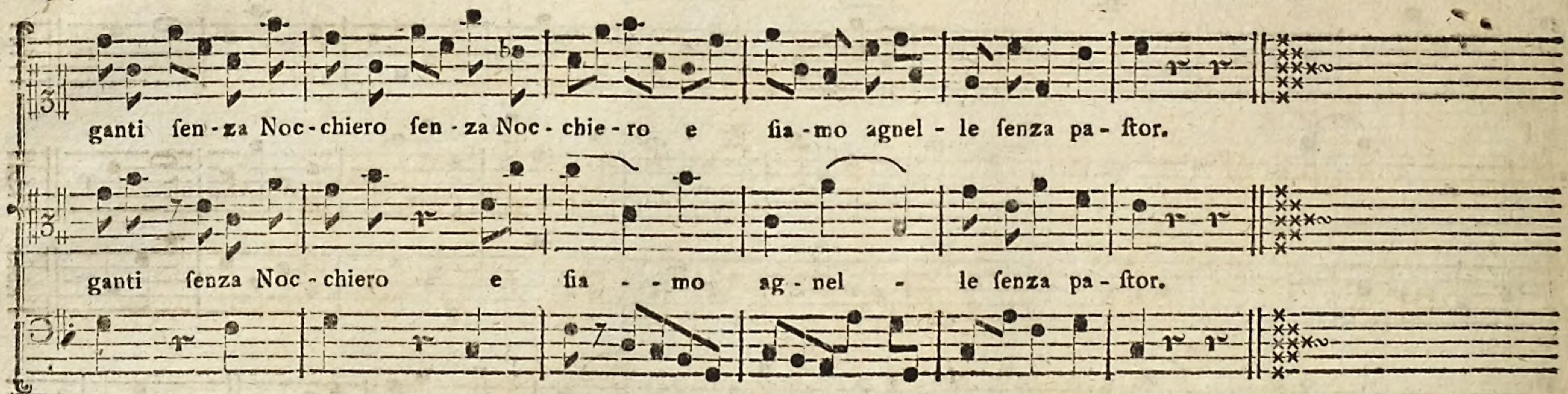

Sommi Dei deh non sdegnate queſti in - cenſi e que - ſti voti ſe sde gna-te i cuor de - vo - ti chi po - tra ſpe - rar pie -
Sommi Dei deh non sdegnate queſti in - cenſi e que - ſti voti ſe sde-gna-te i cuor de - vo - ti chi po - tra ſpe - rar pie -
Pocco Andante.
ta ſperar pie - ta deh non sdegnate que - ſti voti ſe sdegna - te i cuor de - vo - ti chi po - tra ſpe - rar pie - ta.
tà ſperar pie - tà deh non sdegnate que - ſti voti ſe sdegna - te i cuor devo - ti chi po tra ſpe - rar pie - tà.

In Sexten.

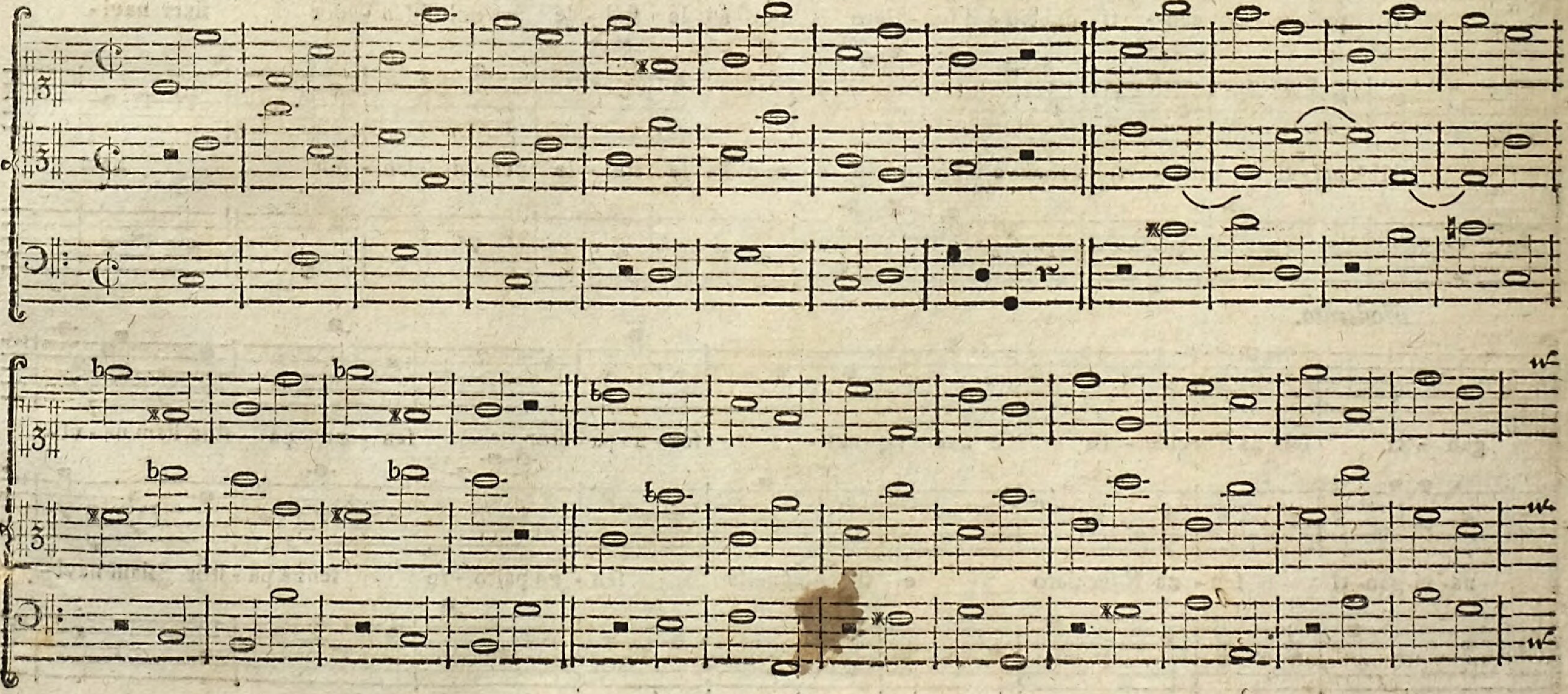


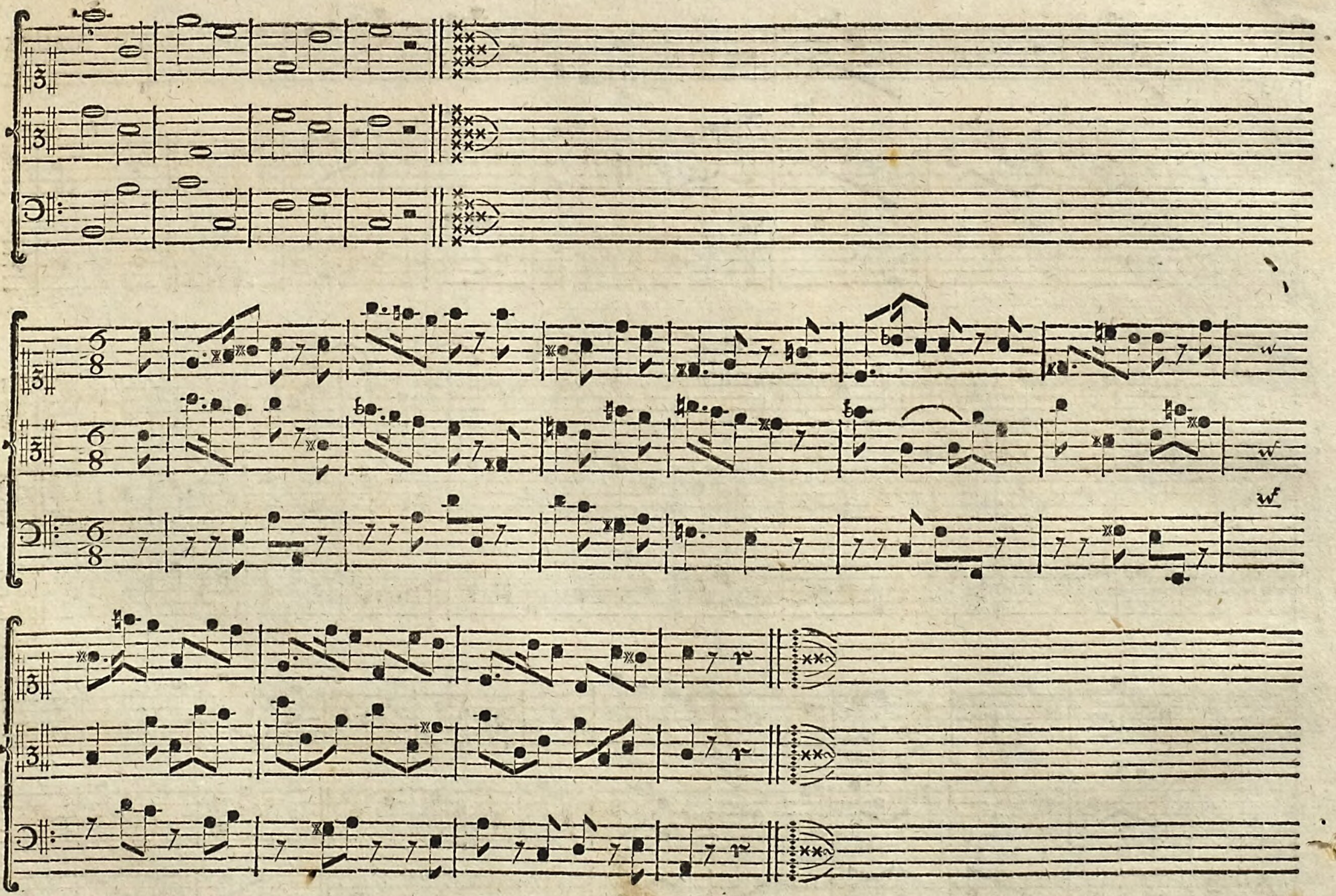


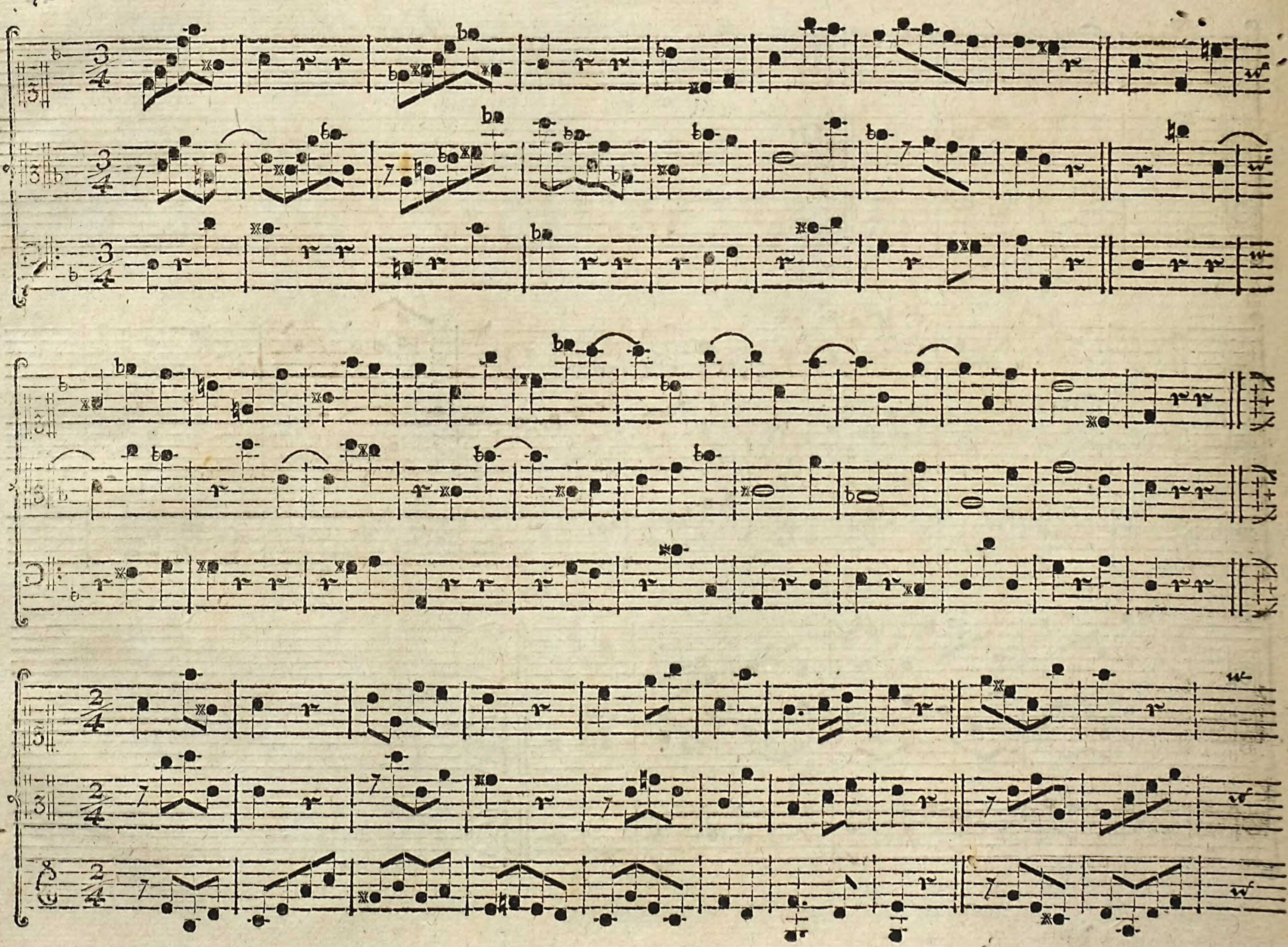

Ai paſ - ſi er - ran - ti dubbio è il ſen - tiero non ân le ſtel - le per noi ſplen - dor ſiam navi -
Ai paſ - ſi er - ran - ti dubbio è il ſen - tiero non ân le ſtel - le per noi ſplen - dor ſiam
Moderato.
gan - ti ſen - za Nocchie - ro e ſiamo ag - nel - le ſen - za pa - ſtor ſen - za pa - ſtor ſiam na - vi -
na - vi - gan - ti ſen - za Nocchiero e ſiamo agnelle ſen - za paſto - re ſenza pa - ſtor ſiam navi -

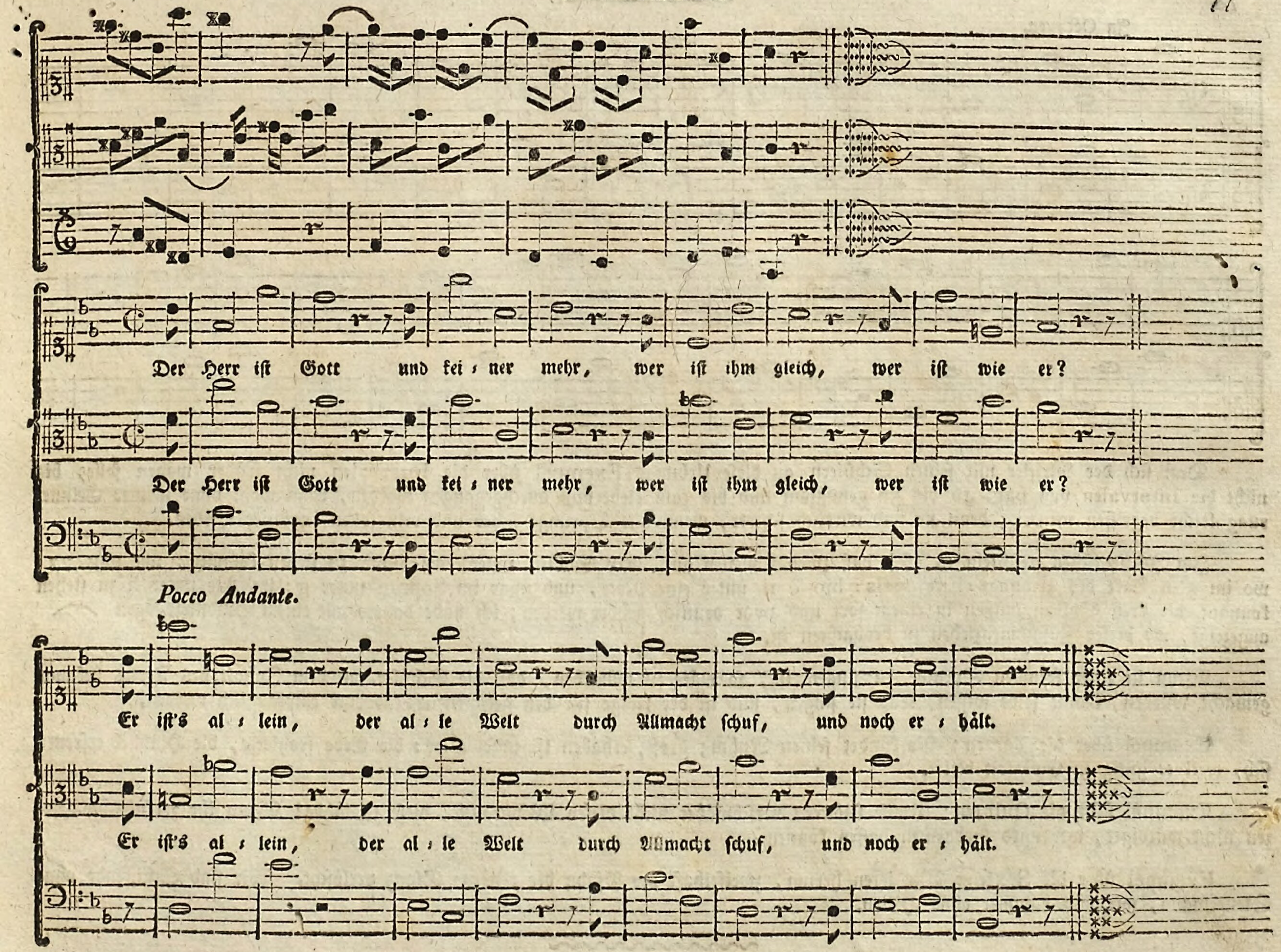

ganti ſen - za Noc - chiero ſen - za Noc - chie - ro e ſia - mo agnel - le ſenza pa - ſtor.
ganti ſenza Noc - chiero e ſia - - mo ag - nel - le ſenza pa - ſtor.

In Septen.

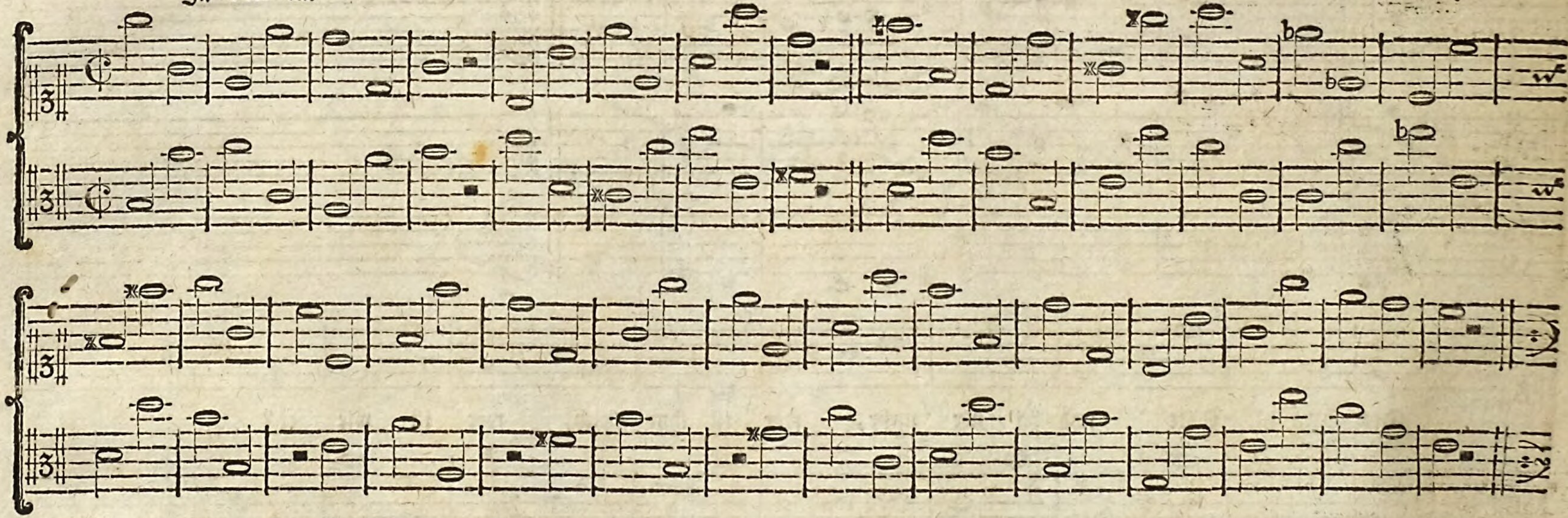







Der Herr iſt Gott und kei- ner mehr, wer iſt ihm gleich, wer iſt wie er?
Der Herr iſt Gott und kei- ner mehr, wer iſt ihm gleich, wer iſt wie er?
Pocco Andante.
Er iſt's al- lein, der al- le Welt durch Allmacht ſchuf, und noch er- hält.
Er iſt's al- lein, der al- le Welt durch Allmacht ſchuf, und noch er- hält.

In Octaven.



Daß ſich der Meiſter mit ſeinen Schülern an dieſe Uebungs-Exempel über die Intervalen nicht früher wagen ſolle, bis nicht die Intervalen von pag. 46 bis 56 genugſam und bis zum Ueberfluß durchgegangen worden, kann wohl ohne meiner Erinnerung leicht begriffen werden; denn ſie ſind wirklich ſchwer, wenn alle Sprünge ſicher und rein ſollen intonirt werden.

Im Italieniſchen geſchieht es oft, daß zwey zuweilen auch drey Sylben unter eine Note zu ſtehen kommen, wie pag. 73, wo im 3ten Takt des Uebungs-Exempels: bio è il unter eine Note, und zwar im Sopran unter g: im Alt unter h zu ſtehen kommt: alle drey Sylben müſſen in einem fort und zwar deutlich gehört werden; ich habe dahero mit einem Bindungsbogen ⌒ angezeigt, wo dieſes Zuſammenziehen zu beobachten iſt.

Wenn in einer fremden Sprache zu ſingen iſt, ſo wäre zu wünſchen, daß die Schüler mit dem Inhalt des Textes bekannt gemacht würden, damit ſelbe wiſſen, was ſie ſingen, und in der Folge für den geeigneten Ausdruck empfänglich werden.

Exempel über die Terzen: Verkündet ſeinen Ruhm; groß, erhaben iſt unſer Herr: die Erde frohlocke, die Himmel erfreuen ſich, weil er gütig in Ewigkeit bleibt.

Exempel über die Quinten: Groſſe Götter! verſchmähet nicht dieſen Weyhrauch, dieſe Gelübde! Wenn ihr zerknirſchte Herzen nicht würdiget, wer wird Erbarmen hoffen können?

Exempel über die Sexten: Wir irren herum, zweifelhaft der Pfad; der Sterne Glanz verlöſcht. Wir ſind Schiffende ohne Steuermann, wir ſind Lämmer ohne Hirten.

Das fünf-

Das fünfte Kapitel.

Von den verſchiedenen Tonarten.

Es ſind heut zu Tage in der Tonkunſt 24 Tonarten feſtgeſetzt, deren eine in jedem Muſikſtück die herrſchende iſt. Dieſe theilen ſich wieder in zwey Hauptgattungen, zwölf ſind dur oder harte, und zwölf ſind mol oder weiche, mithin hat jeder der zwölf in dem Syſtem einer Octave befindlichen Töne ſeine harte, und ſeine weiche Tonleiter.

Die zwölf in dem Bezirk jeder Octave liegenden Töne ſind folgende: c, des, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h.

Die kleine Unterterz von dieſen Dur-Tönen giebt eben ſo viele Mol-Töne, nämlich:

	C dur,	des dur,	d dur,	es dur,	e dur,	f dur,	fis dur,	g dur,	as dur,	a dur,	b dur,	h dur.
Giebt	A mol,	b mol.	h mol,	c mol,	cis mol,	d mol,	dis mol,	e mol,	f mol,	fis mol,	g mol,	gis mol.

Zwar gäbe es mehrere Tonarten, da aber die ſchwerſten in leichtere verſetzt werden können, und dieſe auf dem Klavier dem Gehör einerley Accorde vorſtellen, ſo hat man letztere mit gänzlicher Hintanſetzung der erſtern feſtgeſetzt, z. B. des dur ſtellt auf dem Klavier die nämliche Tonleiter dem Gehör dar, wie cis dur. Des dur hat 5 b, cis dur aber müßte 7 Kreuz bekommen; dahero iſt denn auch cis dur der mehrern Schwierigkeit wegen in der Ausübung nicht gebräuchlich; eben ſo verhält es ſich auch mit ces dur, welches 7 b haben müßte, da hingegen h dur nur 5 Kreuze hat. Beybehalten werden noch ges dur, welches 6 b hat, und dem fis dur mit 6 Kreuz gleich kommt, ſodann auch es mol mit 6 b, welches dem dis mol mit ebenfalls 6 Kreuz ähnlich iſt.

C dur dienet zum Muſter für alle dur, und a mol zum Muſter für alle Mol-Tonarten. Man betrachte nur die Tonfolge in der C Scala.

Dieſe Octave, von unten hinauf gezählt, beſteht aus zweyen ganzen Tönen, einen halben, drey ganzen, und wieder aus einen halben; nun wird es ſich bald zeigen, warum in denen übrigen Dur-Tonarten bald mehr bald weniger Kreuz oder b vorgezeichnet werden müſſen, z. B. in d dur: bis ins e iſt ein ganzer Ton, f wäre nur ein halber, um aber den zweyten ganzen zu bekommen, muß f mit einem Kreuz erhöht werden, dann kömmt g ein halber Ton, darauf müſſen drey ganze Töne folgen; a iſt ein ganzer, h abermals ein ganzer, c nur ein hal-

ber,

ber, um ihn aber ganz zu bekommen, muß auch c mit einem Kreuz erhöht werden, endlich kommt der letzte halbe Ton, mithin hat d dur 2 Kreuz: fis, und cis. Eben ſo verhält es ſich in denen Dur-Tonarten mit b; wollte man wiſſen, wie viel b es dur habe, ſo zähle man folgendermaſſen: es iſt das erſte b, bis ins g ſind zwey ganze Töne, dann ſoll ein halber folgen, a wäre aber ein ganzer, mithin muß a durch ein b erniedrigt werden; dieſes as iſt nun das zweyte b, darauf folgen 3 ganze Töne, h vom as wäre die übermäßige Sekund, folglich muß h durch ein b erniedriget werden, welches nun das dritte b gilt, von b ins d ſind zwey ganze Töne, und den letzten zur Octave macht ein halber; die Tonfolge iſt alſo auch hier, wie in der c Scala, und muß es in allen übrigen Dur-Tonarten ſo ſeyn.

Die Octave in der Mol-Tonleiter, von unten hinauf gezählt, beſteht aus einem ganzen, einen halben, vier ganzen, und wieder einen halben Ton, weil nach faſt allgemein angenommenen Gebrauch die Sext und Sept hinauf groß ſeyn muß: herab aber beſteht ſie aus zwey ganzen, einen halben, zwey ganzen, einen halben, und endlich einem ganzen Ton, wie in der Folge bey allen Mol-Tönen zu erſehen ſeyn wird. Die Vorzeichnung geſchieht nach herabſteigender Tonfolge, dahero kommt es auch, daß dieſe immer die nämliche iſt, welche die Dur-Töne ihrer kleinen obern Terz fodern; da alſo jede Vorzeichnung immer für zwey Tonarten (dur und mol) die nämliche iſt, ſo kann man durch dieſe allein nicht wiſſen, aus welchem Tone dieſes oder jenes Stück gehe, ſondern die Schlußnote und die große oder kleine obere Terz giebt dieß zu erkennen.

Um zu wiſſen, wie viel Kreuz oder b jede Tonart vorgezeichnet fodere, iſt folgende Methode eben ſo zuverläßig als einfach: c hat, wie bekannt, weder Kreuz noch b. Von dieſem c gehe man in die Quint g hinauf, und ſetze vor die Septime des g Tones, welche f iſt, ein Kreuz: von dieſem g gehe man abermal hinauf in die Quinte d; die Septime des d Tones, welche c iſt, bekömmt ebenfalls ein Kreuz, mithin hat d dur 2 Kreuze, denn die ganze Vorzeichnung des vorhergehenden Tones wird jedesmal beybehalten: von d iſt die Quinte a, welches auf dieſe Art 3 Kreuze bekommen muß.

Mit der Vorzeichnung der b b verhält es ſich gerade umgekehrt; ſoviel Quinten man nämlich vom c abwärts geht, ſoviel b wachſen jeder Tonart zu, indem man vor die Quart jedesmal ein b ſetzet, z. B. vom c hinab ins f; die Quarte dieſes f Tones, h nämlich, bekommt ein b: vom f in die untere reine Quinte hb, die Quarte davon, e, erhält abermal ein b, mithin hat b dur zwey b u. ſ. w. Die ganze Vorzeichnung des vorhergehenden Tones wird auch hier jedesmal beybehalten.

Noch iſt zu merken, daß alle Kreuze und b, die in dieſer Rückſicht jeder Tonart vorgezeichnet werden müſſen, weſentlich ſeyen, folglich hat fis dur eine eben ſo wahrhaft diatoniſche Scala, als c dur; kommen aber auſſer jenen, welche jeder Tonart eigen ſind, noch einige Kreuz oder b in einem Muſikſtück vor, ſo werden dieſe zufällige genennt, wodurch denn auch einzelne Stellen chromatiſch werden.

Vorläufige Erklärung des Inhalts

der über die 24. Tonarten in lateiniſcher und italieniſcher Sprache vorkommenden Uebungsexempeln.

N. 1. in C dur.

Glücklich biſt du bey deinem Schmerz
Da jene dich Sohn nennen wird
Welche unter ihrem Herzen einen Gott trug.

N. 2. in A mol.

Du biſt aller Orten,
Und wir leben in dir.

N. 4. in E mol.

Der auf den Herrn vertraut,
wird in Ewigkeit nicht zu Schanden
werden.

N. 5. in D dur.

Laß uns mit deinen Heiligen
Der ewigen Glorie theilhaftig werden.

N. 10. Cis mol.

Wenn dieſer Leib ſterben wird,
Dann gewähre der Seele
Die Herrlichkeit des Paradieſes.

N. 11. in H dur.

Laß mein Herz entflammen
in der Liebe zu Gott.
Drücke die Wunden des Gekreuzigten
tief meinem Herzen ein.

N. 12. in Gis mol.

Iſt ſchon jedem Schullehrer bekannt.

N. 13. in Fis dur und *Gis dur.*

Ich Unglücklicher habe izt
keinen Troſt mehr zu hoffen,
Ich verlohr mein liebſtes auf dieſer Welt,
Alles iſt für mich dahin.

N. 14. in Dis mol und *Es mol.*

Wer kann Sie ungerührt ſehen
Die ſo tief gebeugte Mutter?

N. 15. in F dur.

Bei der Vorſtellung jener Qualen,
Die der Heiland für dich duldete.
Jammert laut das Weltall.
Weine! ach weine!
Damit die Thräne zeuge
Von der Aufrichtigkeit deines Schmerzes.

N. 18. in G mol.

In ihr beklemtes Herz
Drangen ſich die Todesſchmerzen
Gleich dem Dolche blutend ein.

N. 19. in Es dur.

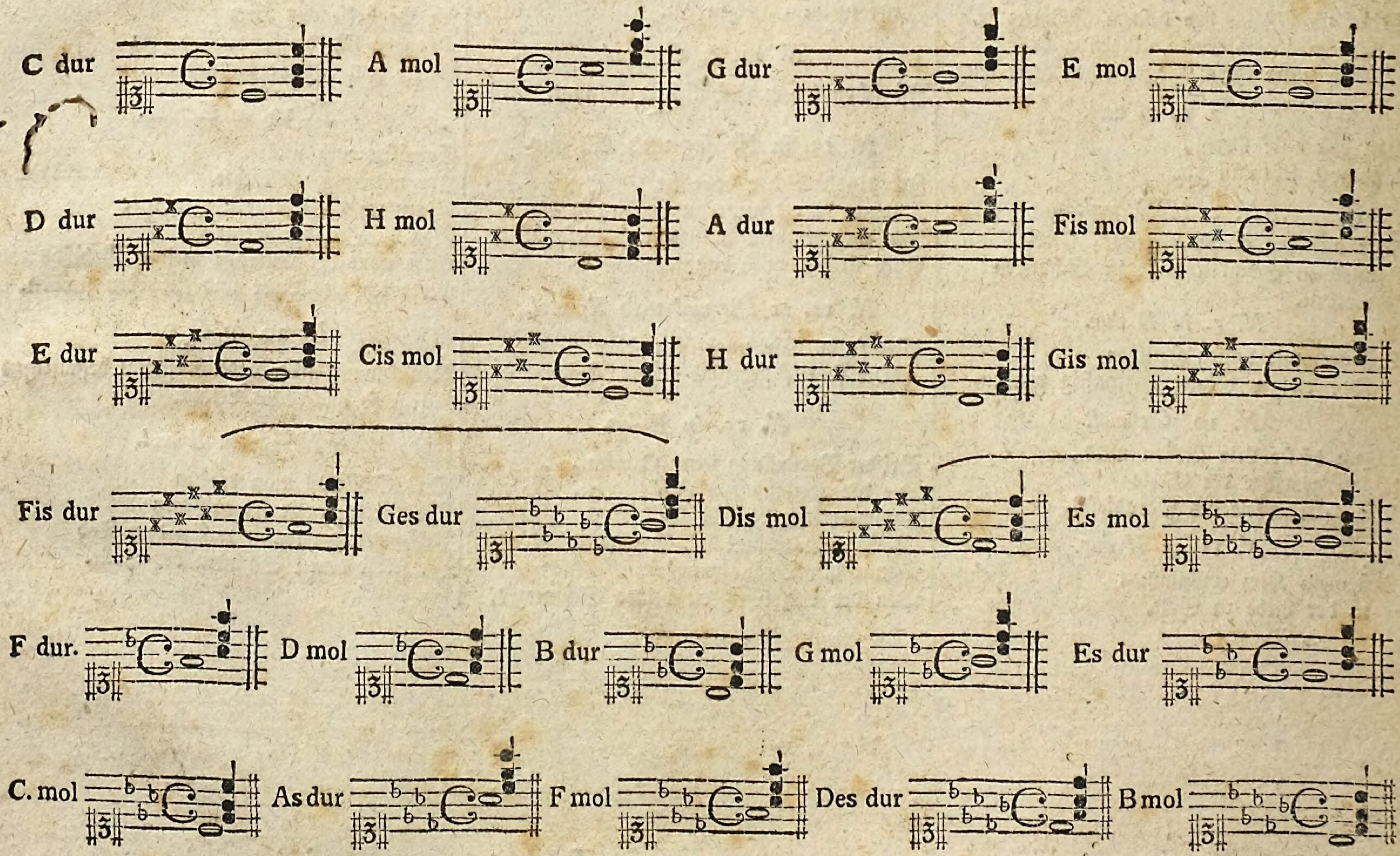
Entrüſtet euch nicht
Ihr mitleidigen Mächte
Wenn ich auf einige Augenblicke
Von euch mich entferne
Auch ohne der Strenge meiner Gelübde
werde ich aus Liebe und zufrieden ſterben.

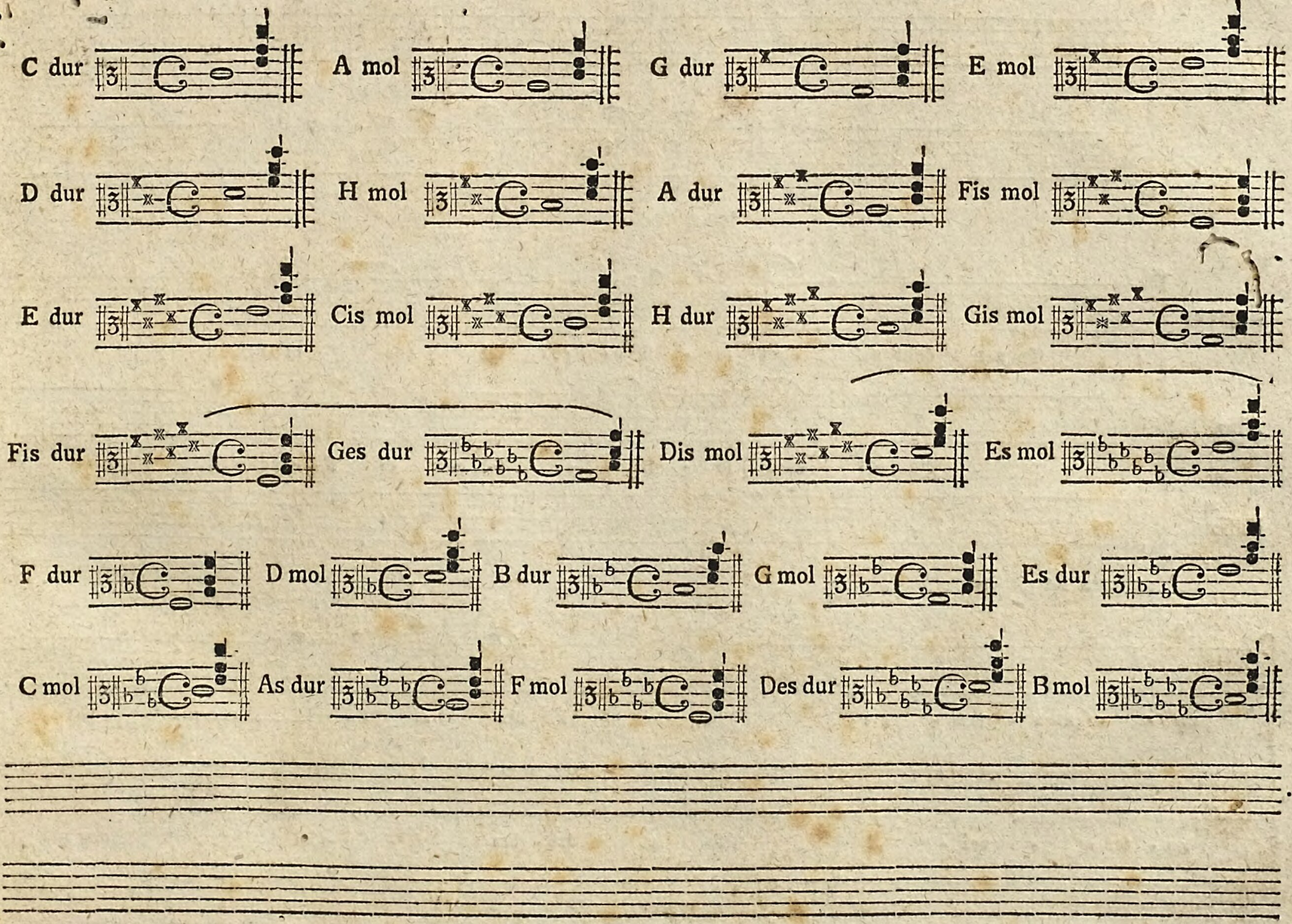
N. 20. in C. mol.

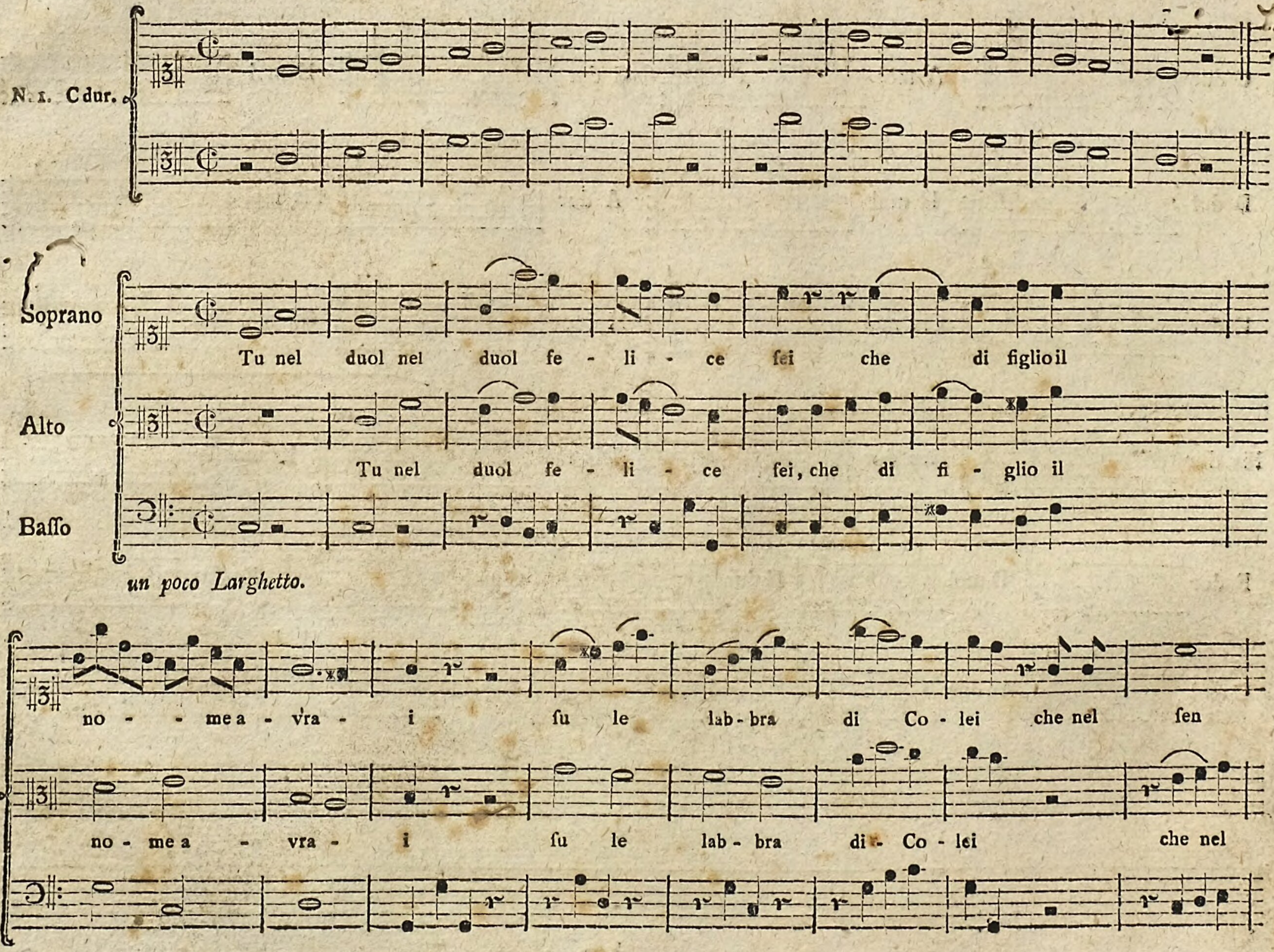
Den Himmel möge endlich einmal beſänftigen
ſein ſo qualvolles Leiden.

N. 24. in B mol.

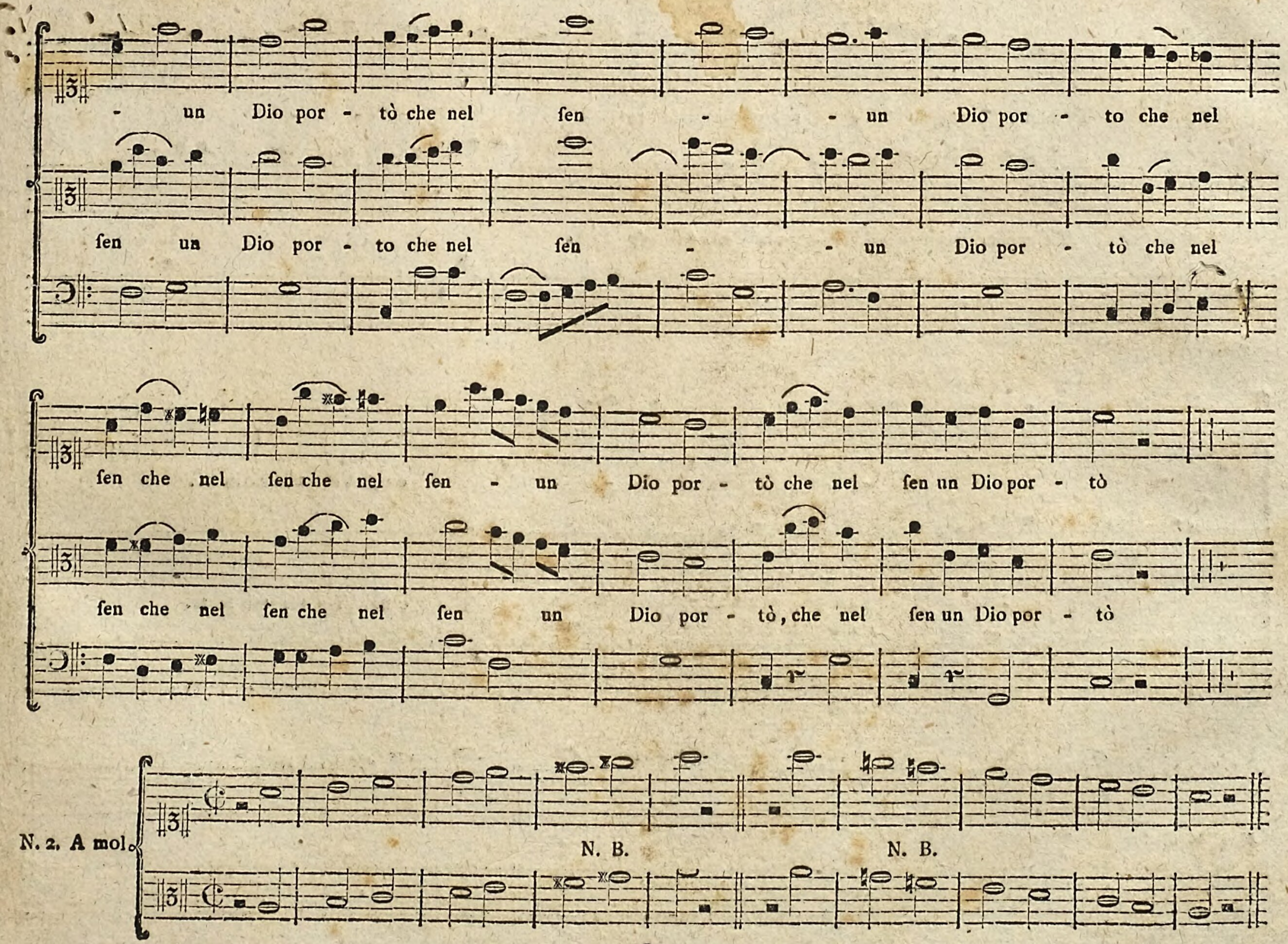
Das Schickſal mag drohen
Ich fürchte nicht ſeinen Zorn
Ich werde zu trozen wiſſen dem Tod
Ja ſelbſt denen Schatten der Hölle.

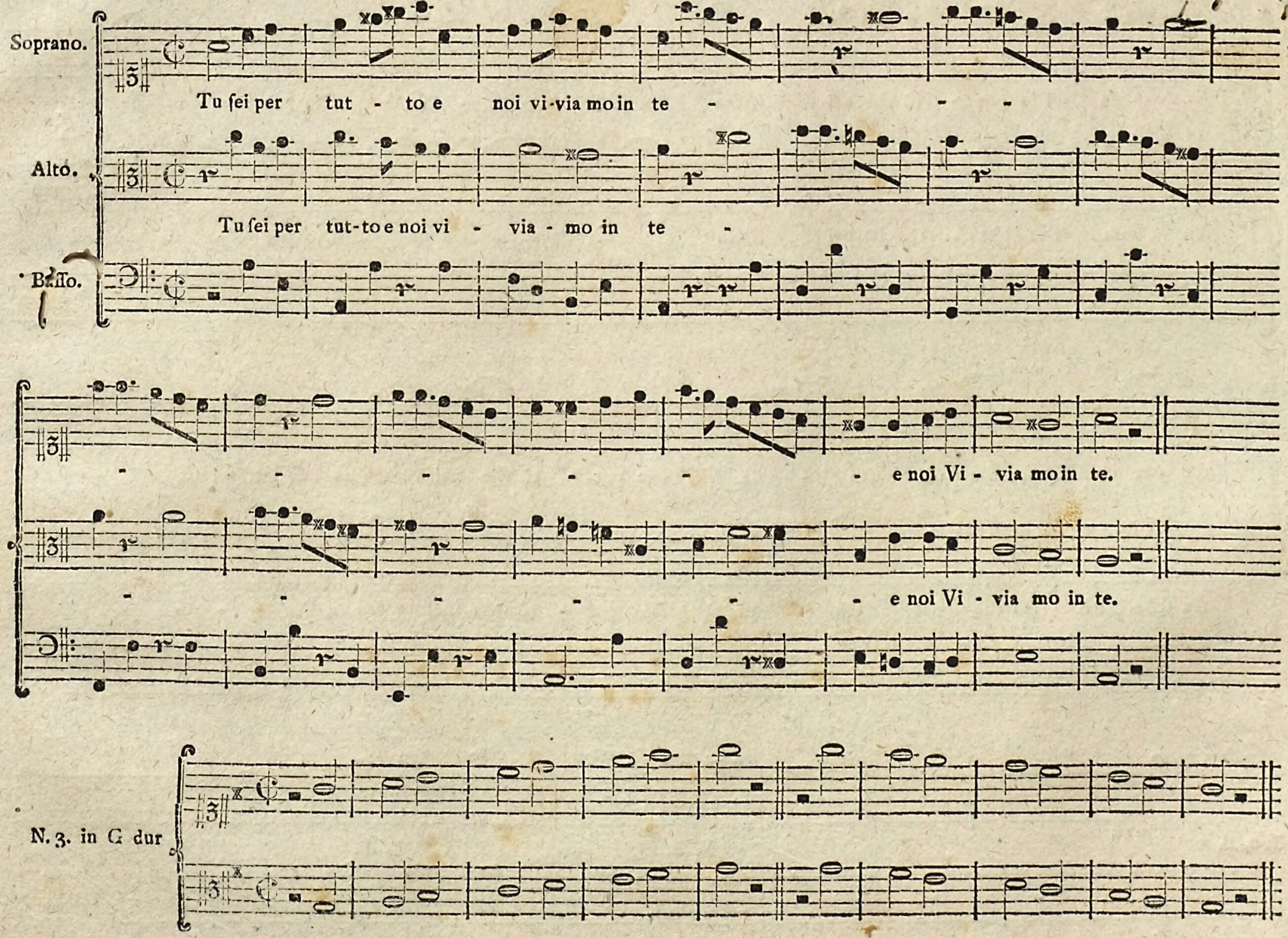

C dur
A mol
G dur
E mol
D dur
H mol
A dur
Fis mol
E dur
Cis mol
H dur
Gis mol
Fis dur
Ges dur
Dis mol
Es mol
F dur.
D mol
B dur
G mol
Es dur
C. mol
As dur
F mol
Des dur
B mol

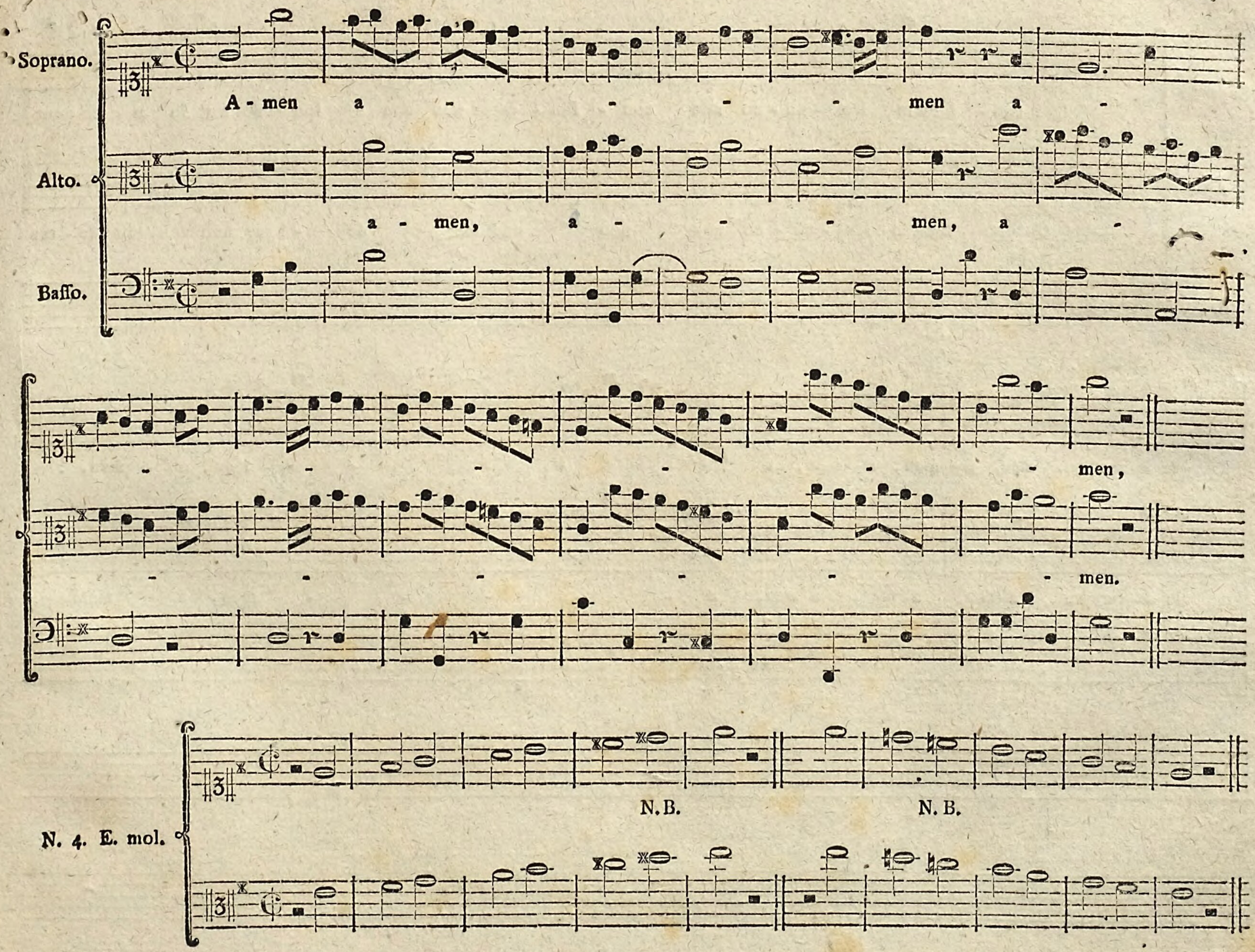

C dur
A mol
G dur
E mol
D dur
H mol
A dur
Fis mol
E dur
Cis mol
H dur
Gis mol
Fis dur
Ges dur
Dis mol
Es mol
F dur
D mol
B dur
G mol
Es dur
C mol
As dur
F mol
Des dur
B mol

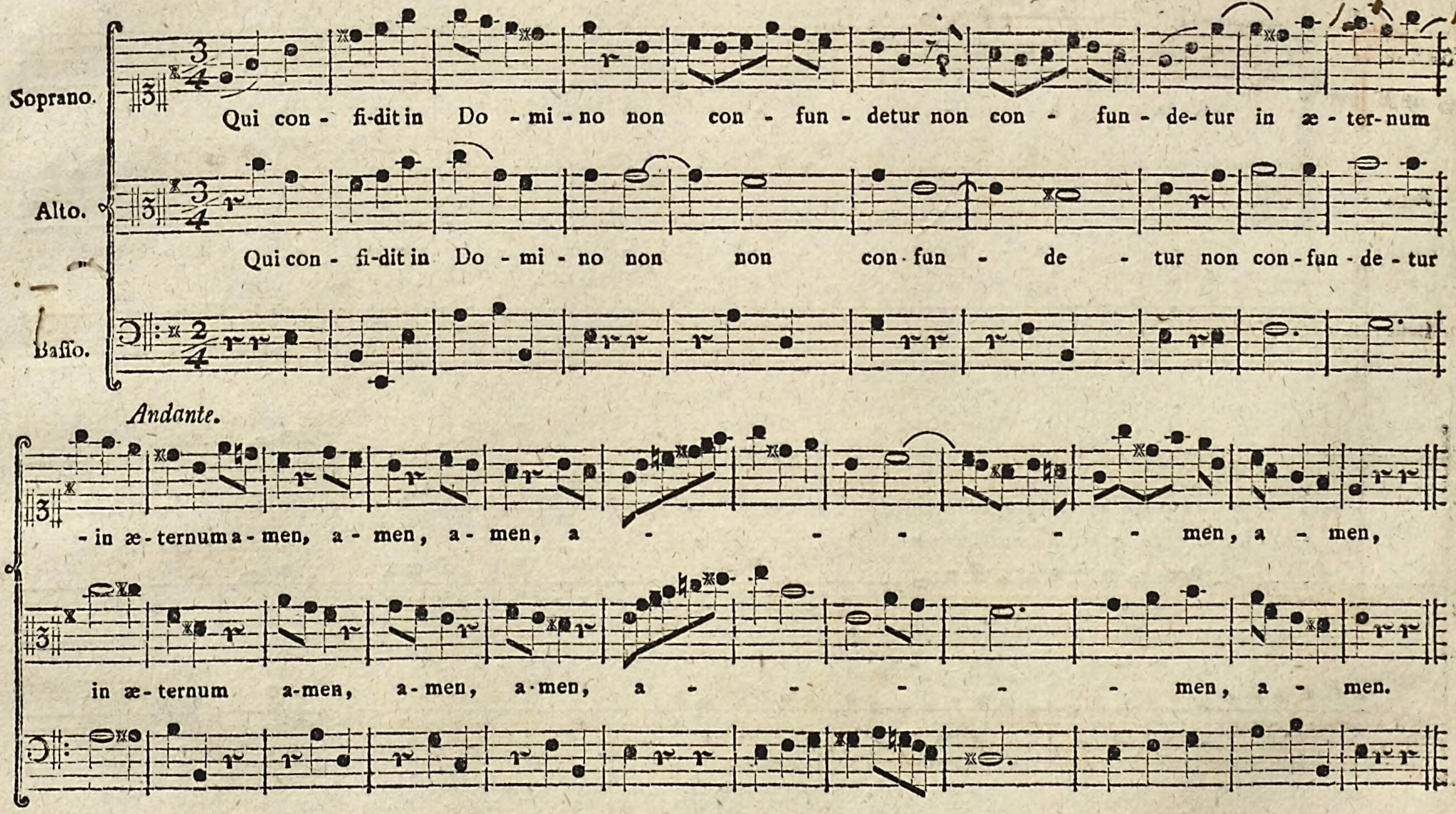


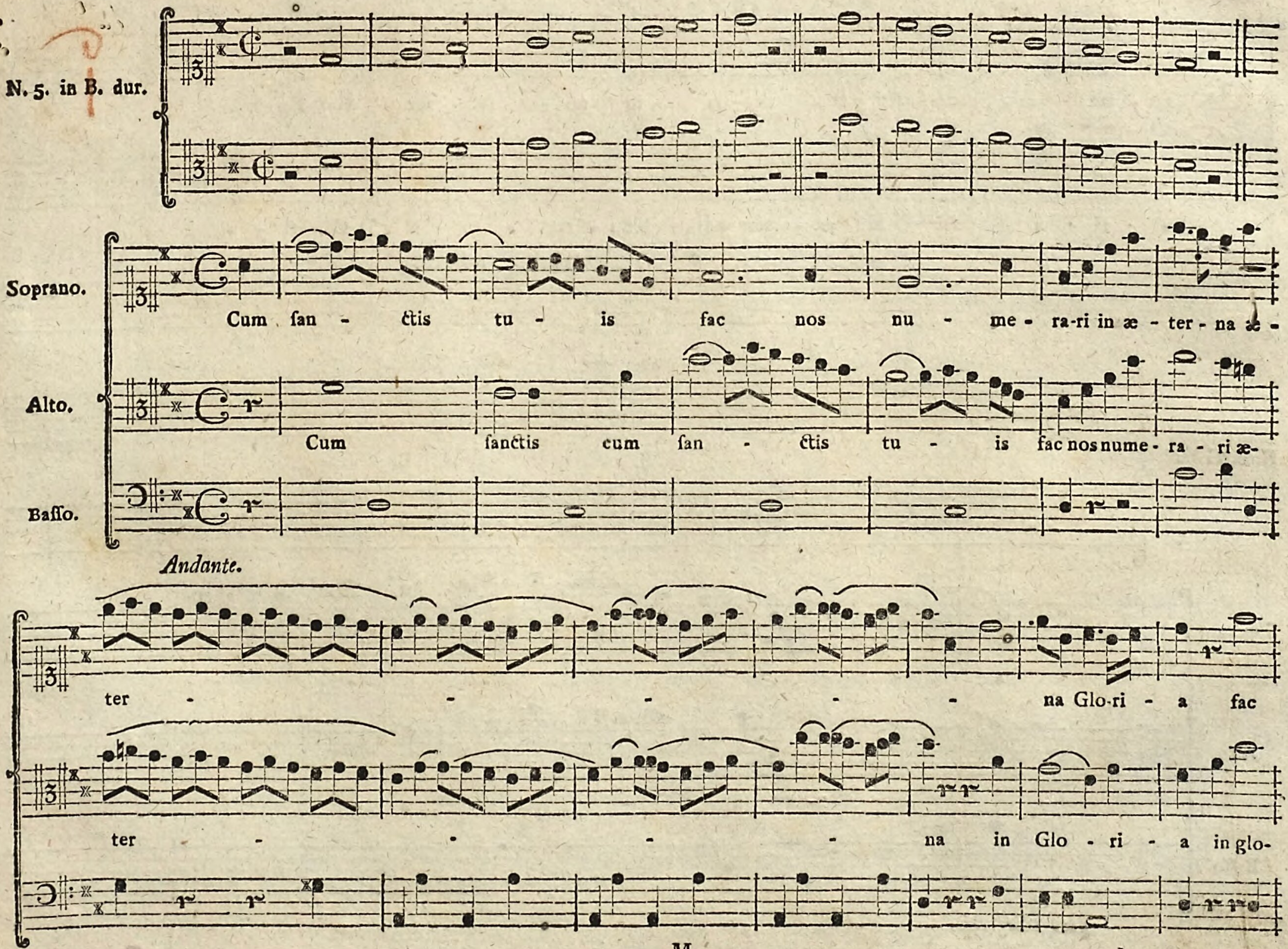
N. 1. C dur.
Soprano
Tu nel duol nel duol fe - li - ce ſei che di figlio il
Alto
Tu nel duol fe - li - ce ſei, che di fi - glio il
Baſſo
un poco Larghetto.
no - - me a - vra - i ſu le lab - bra di Co - lei che nel ſen
no - me a - vra - i ſu le lab - bra di - Co - lei che nel

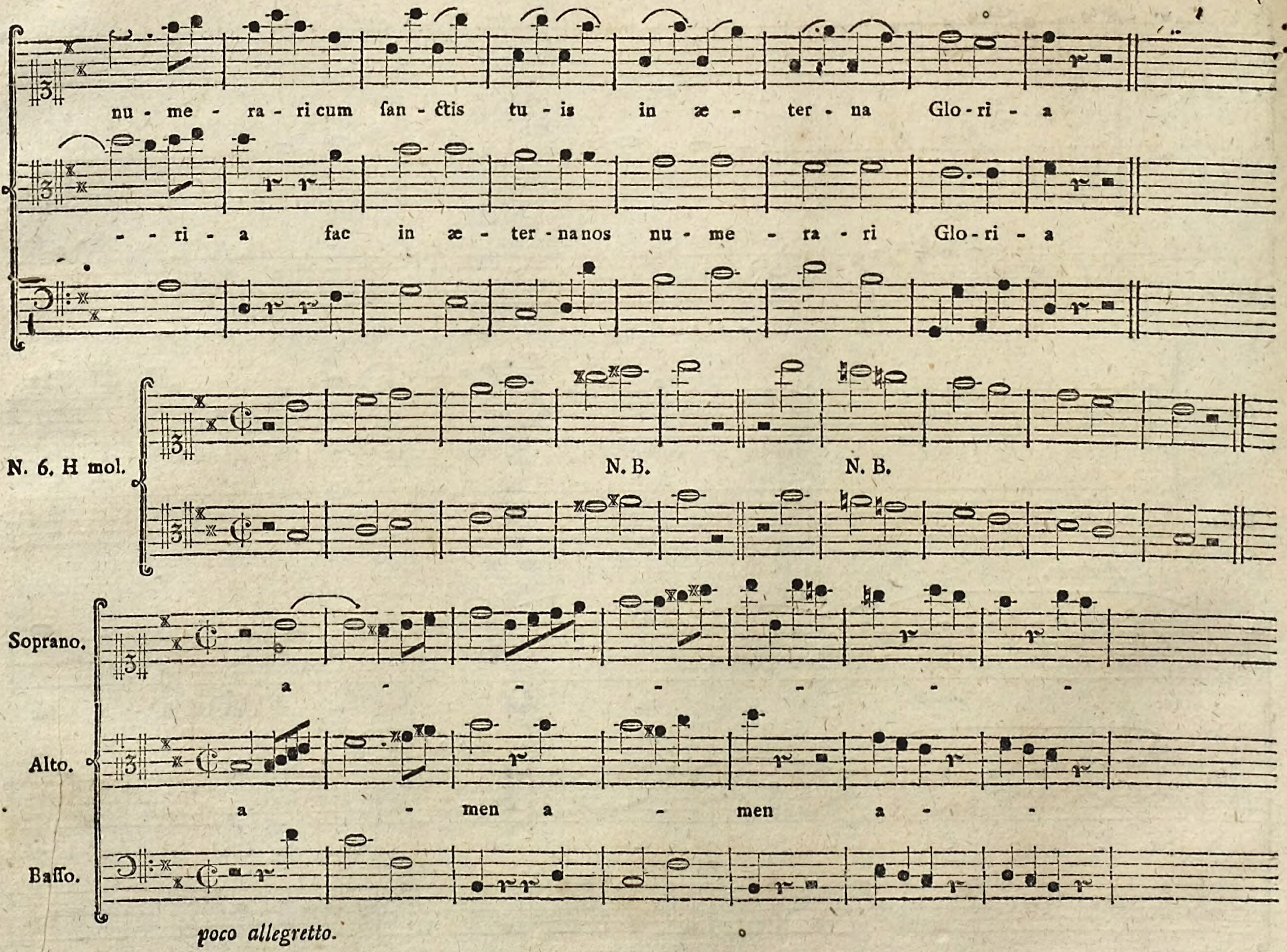

- un Dio por - tò che nel ſen - - un Dio por - to che nel
ſen un Dio por - to che nel ſen - - un Dio por - tò che nel
ſen che nel ſen che nel ſen - un Dio por - tò che nel ſen un Dio por - tò
ſen che nel ſen che nel ſen un Dio por - tò, che nel ſen un Dio por - tò
N. 2. A mol
N. B.
N. B.

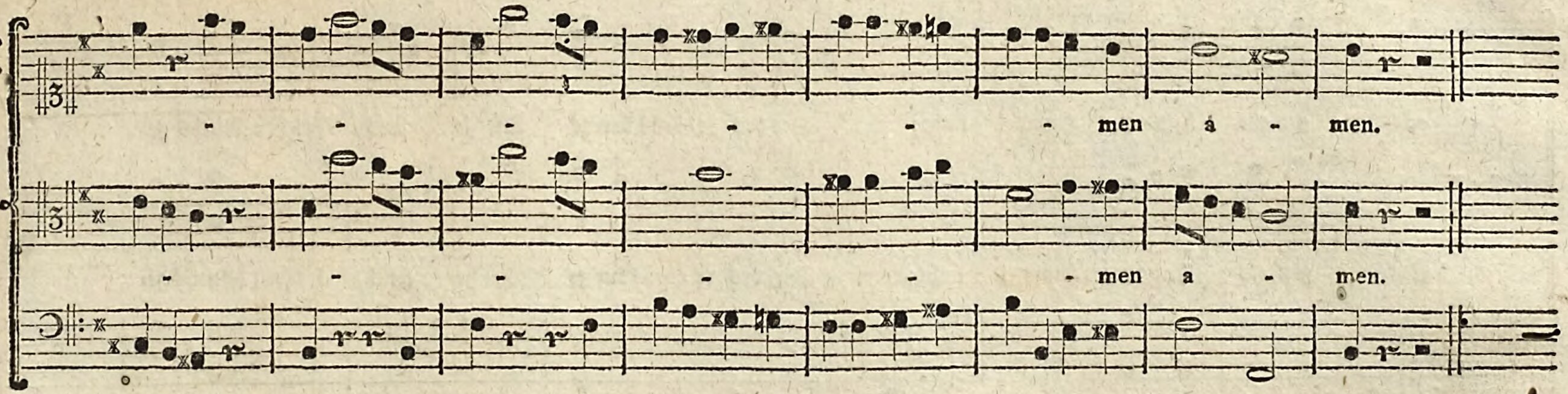

Soprano.
Tu ſei per tut - to e noi vi-via mo in te - - -
Alto.
Tu ſei per tut-to e noi vi - via - mo in te -
Basso.
- - - - - - e noi Vi - via mo in te.
- - - - - - e noi Vi - via mo in te.
N. 3. in G dur


Soprano.
A - men a - - - - men a -
Alto.
a - men, a - - - men, a -
Baſſo.
- - - - - - men,
- - - - - - men.
N.B.
N.B.
N. 4. E. mol.

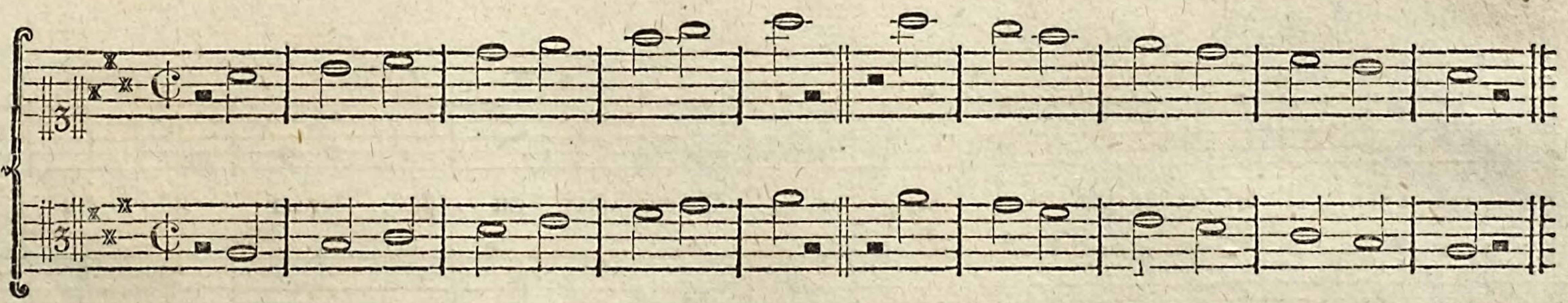

Soprano.
Alto.
Baſſo.
Qui con - fi-dit in Do - mi - no non con - fun - detur non con - fun - de- tur in æ - ter- num
Qui con - fi-dit in Do - mi - no non non con · fun - de - tur non con - fun - de - tur
Andante.
- in æ - ternum a - men, a - men, a - men, a - - - - - men, a - men,
in æ - ternum a-men, a - men, a · men, a - - - - - men, a - men.


N. 5. in B. dur.
Soprano.
Cum ſan - ctis tu - is fac nos nu - me - ra-ri in æ - ter - na æ -
Alto.
Cum ſanctis cum ſan - ctis tu - is fac nos nume - ra - ri æ-
Baſſo.
Andante.
ter - - - - na Glo-ri - a fac
ter - - - - na in Glo - ri - a in glo-


nu - me - ra - ri cum ſan - ctis tu - is in æ - ter - na Glo - ri - a
- - ri - a fac in æ - ter - na nos nu - me - ra - ri Glo - ri - a
N. 6. H mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Alto.
Baſſo.
a - - - - - -
a - men a - men a - -
poco allegretto.



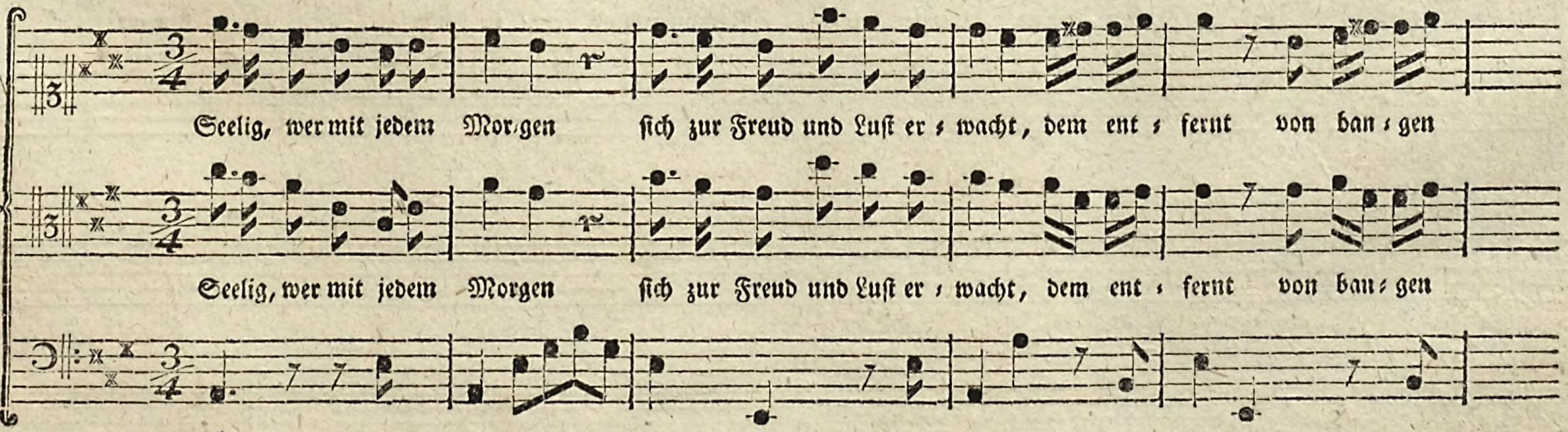
N. 7. A dur.



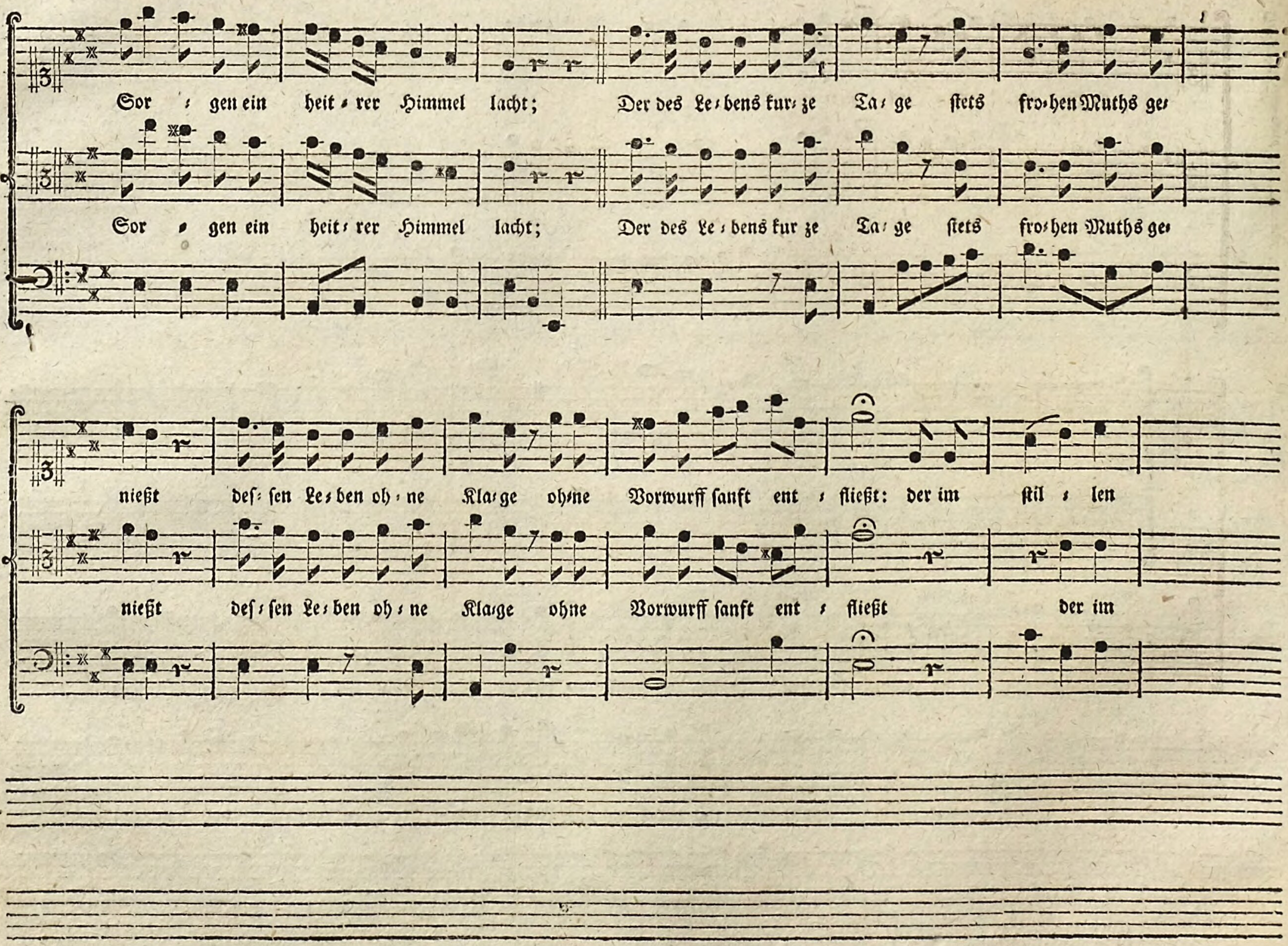
Soprano.

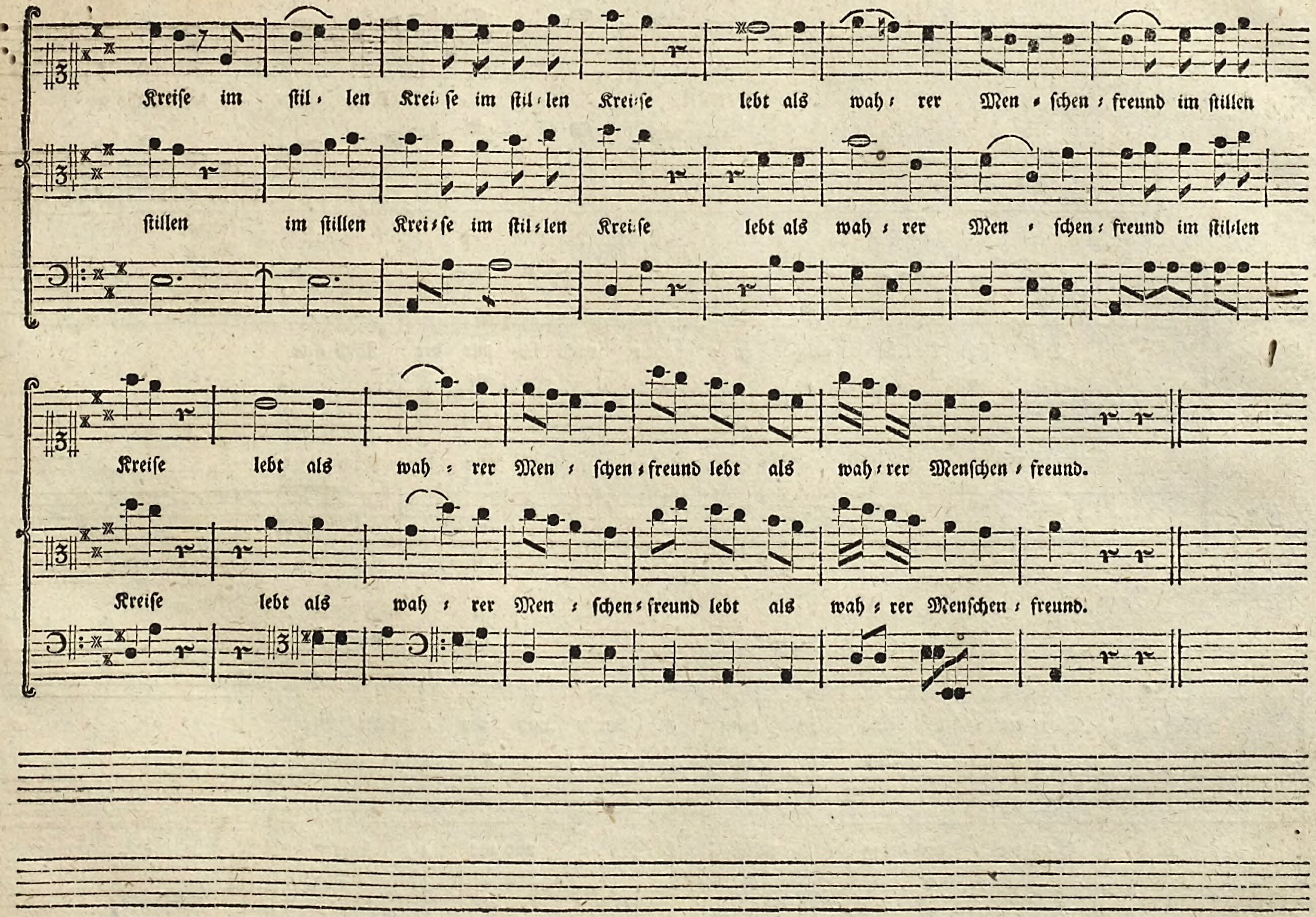
Alto.

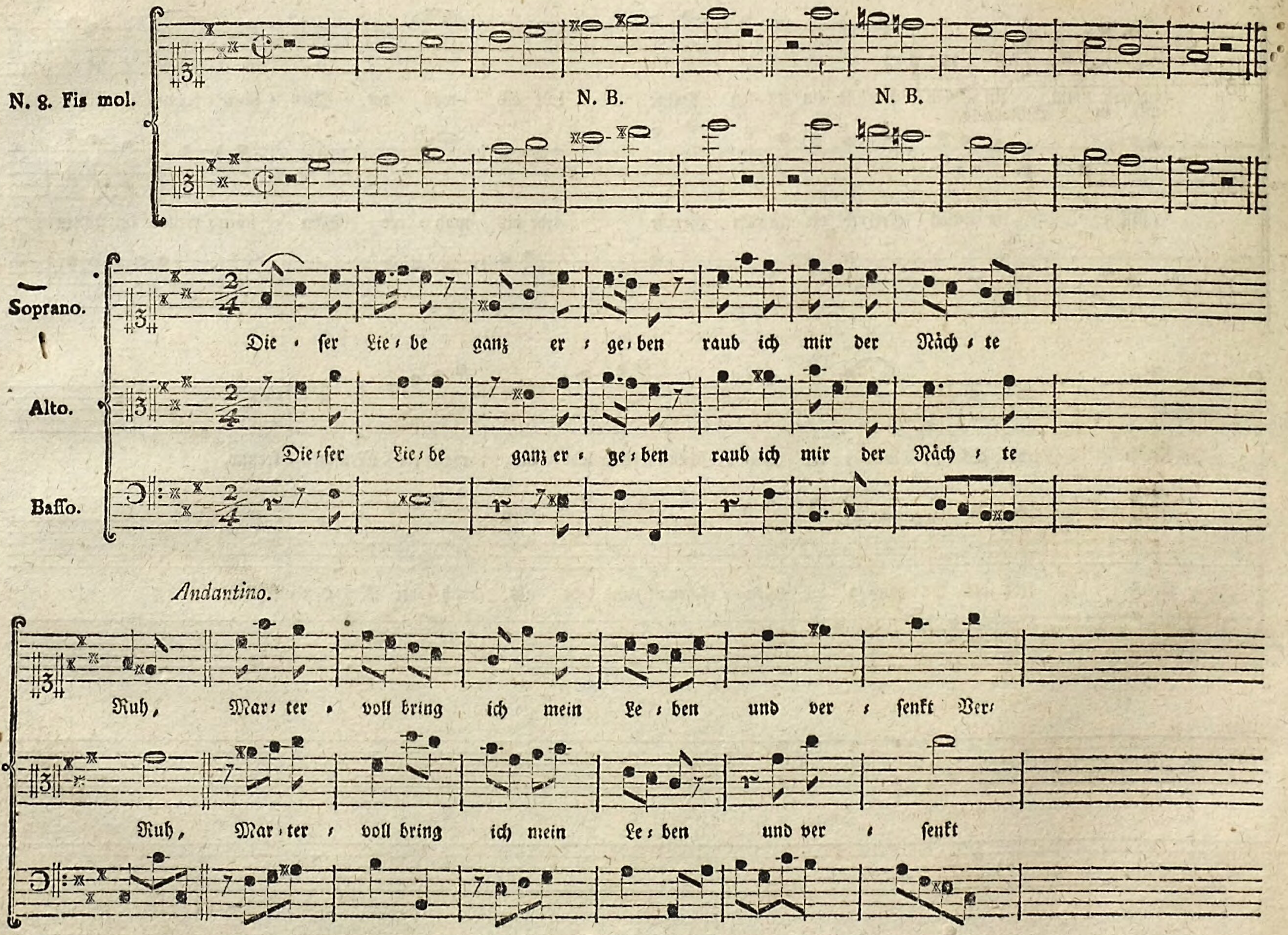
Baſſo.

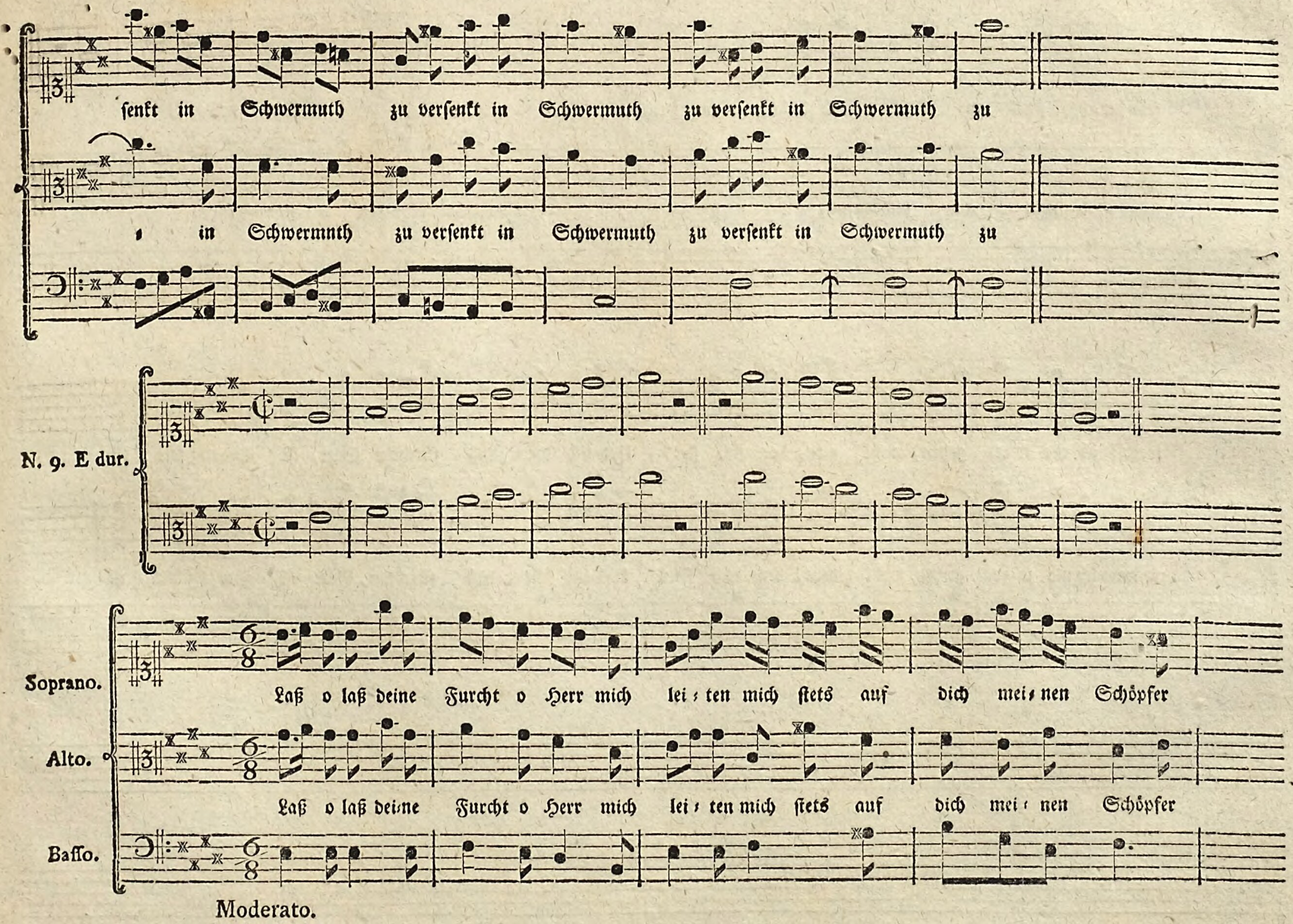


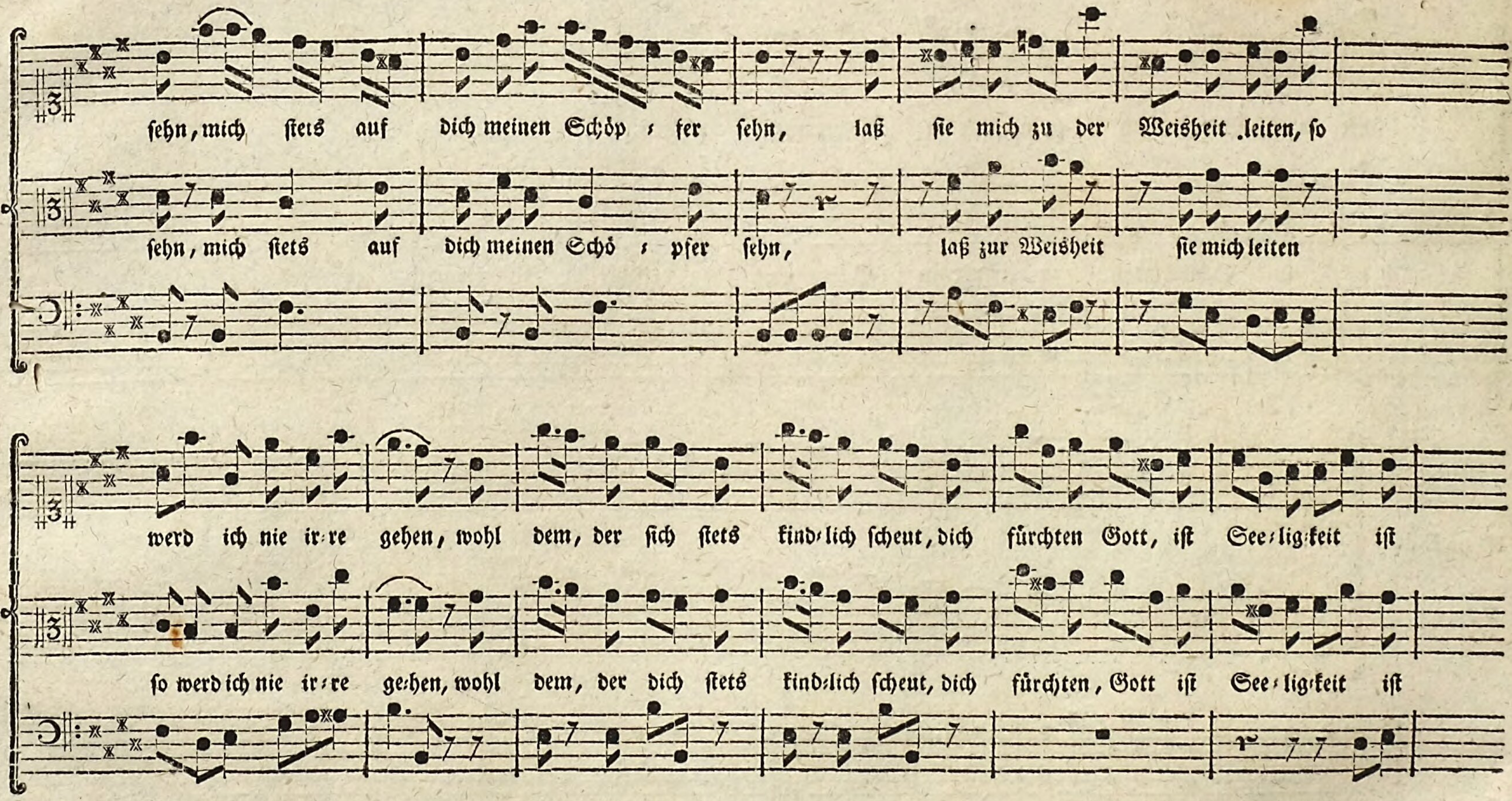
poco larghetto.

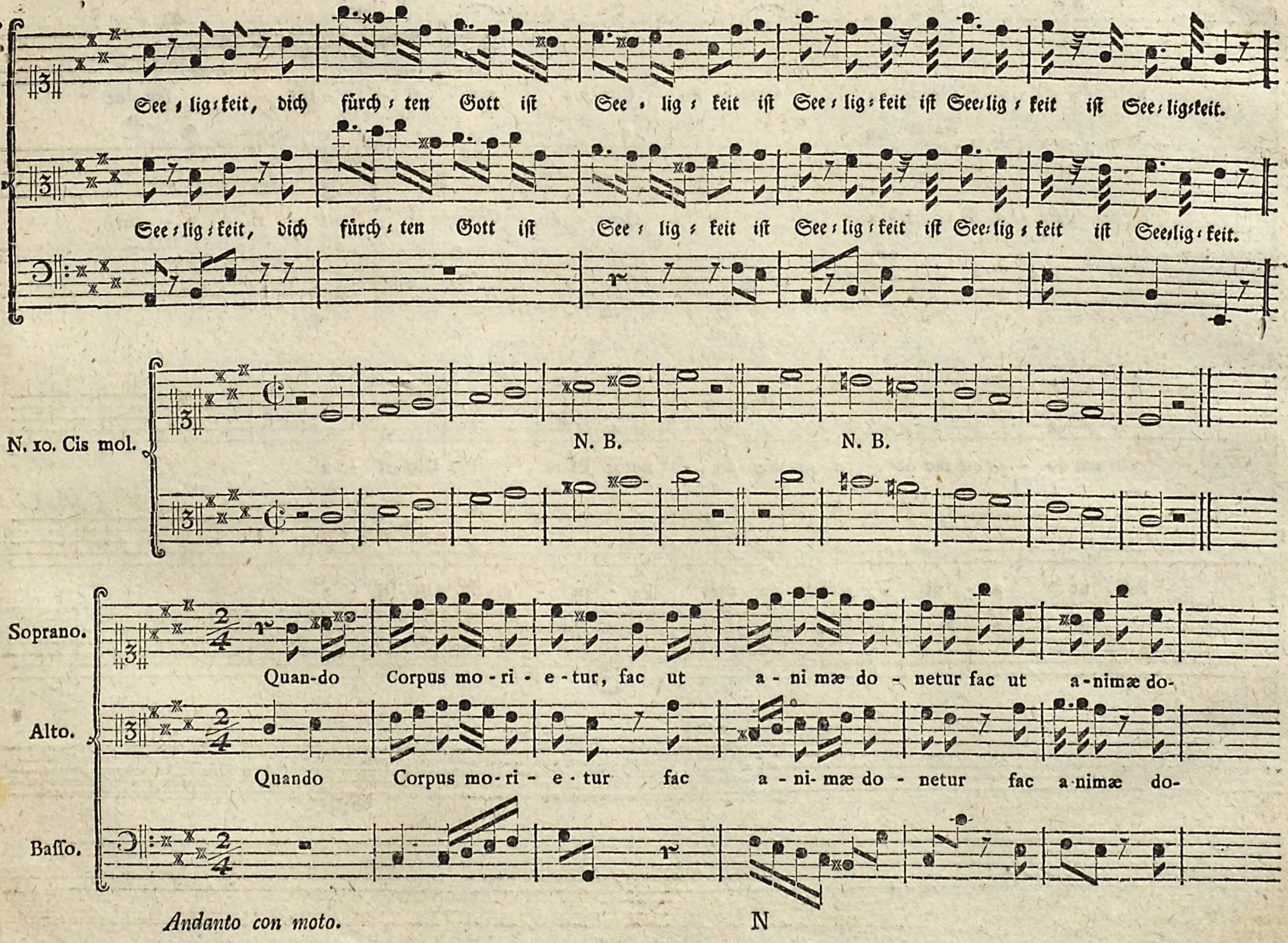

Sor - gen ein heit - rer Himmel lacht; Der des Le - bens kur - ze Ta - ge stets fro - hen Muths ge -
Sor - gen ein heit - rer Himmel lacht; Der des Le - bens kur ze Ta - ge stets fro - hen Muths ge -
nießt deſ - ſen Le - ben oh - ne Kla - ge oh - ne Vorwurff ſanft ent - fließt: der im ſtil - len
nießt deſ - ſen Le - ben oh - ne Kla - ge ohne Vorwurff ſanft ent - fließt der im

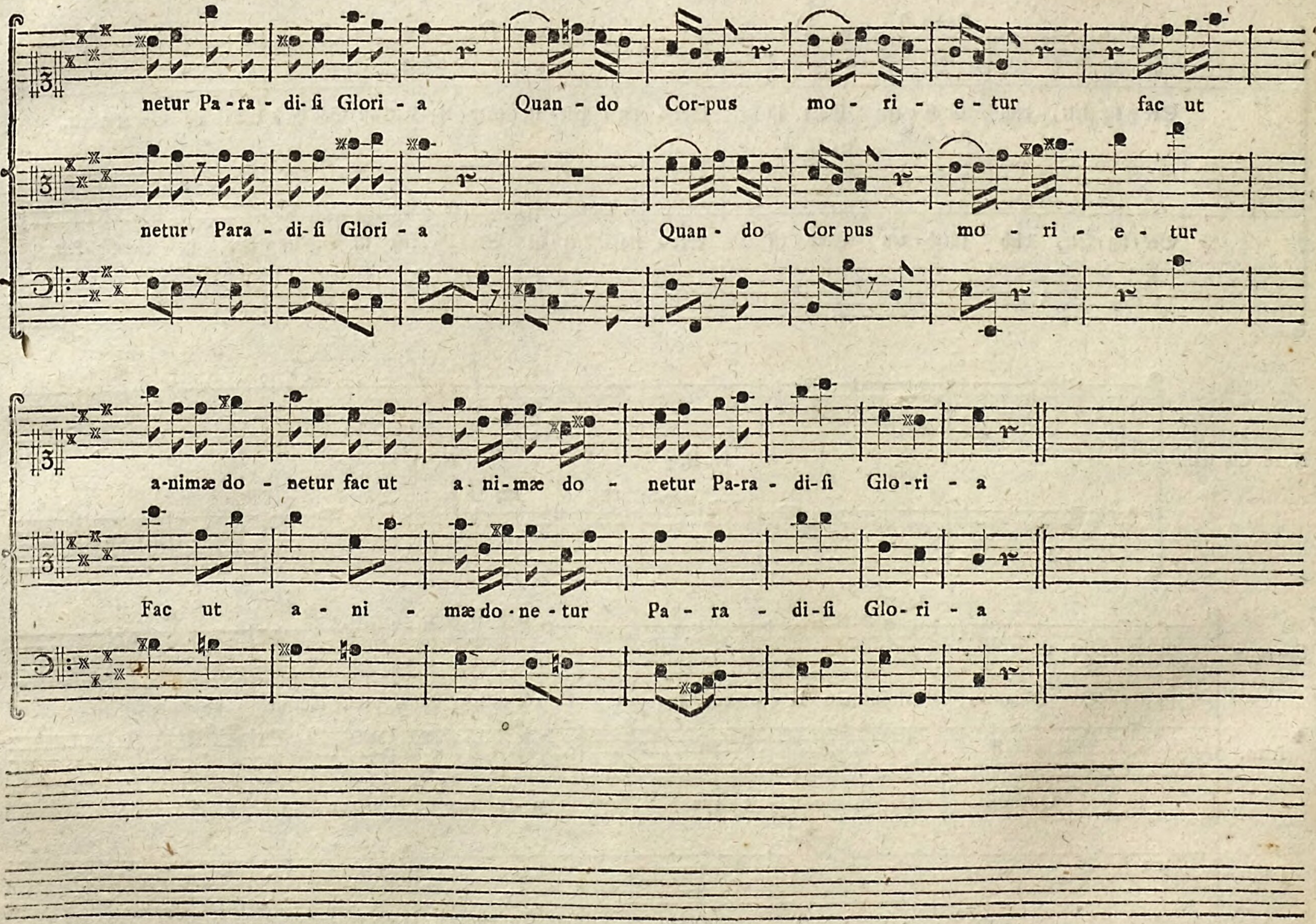

Kreiſe im ſtil - len Krei - ſe im ſtil - len Krei - ſe lebt als wah - rer Men - ſchen - freund im ſtillen
ſtillen im ſtillen Krei - ſe im ſtil - len Krei - ſe lebt als wah - rer Men - ſchen - freund im ſtil - len
Kreiſe lebt als wah - rer Men - ſchen - freund lebt als wah - rer Menſchen - freund.
Kreiſe lebt als wah - rer Men - ſchen - freund lebt als wah - rer Menſchen - freund.

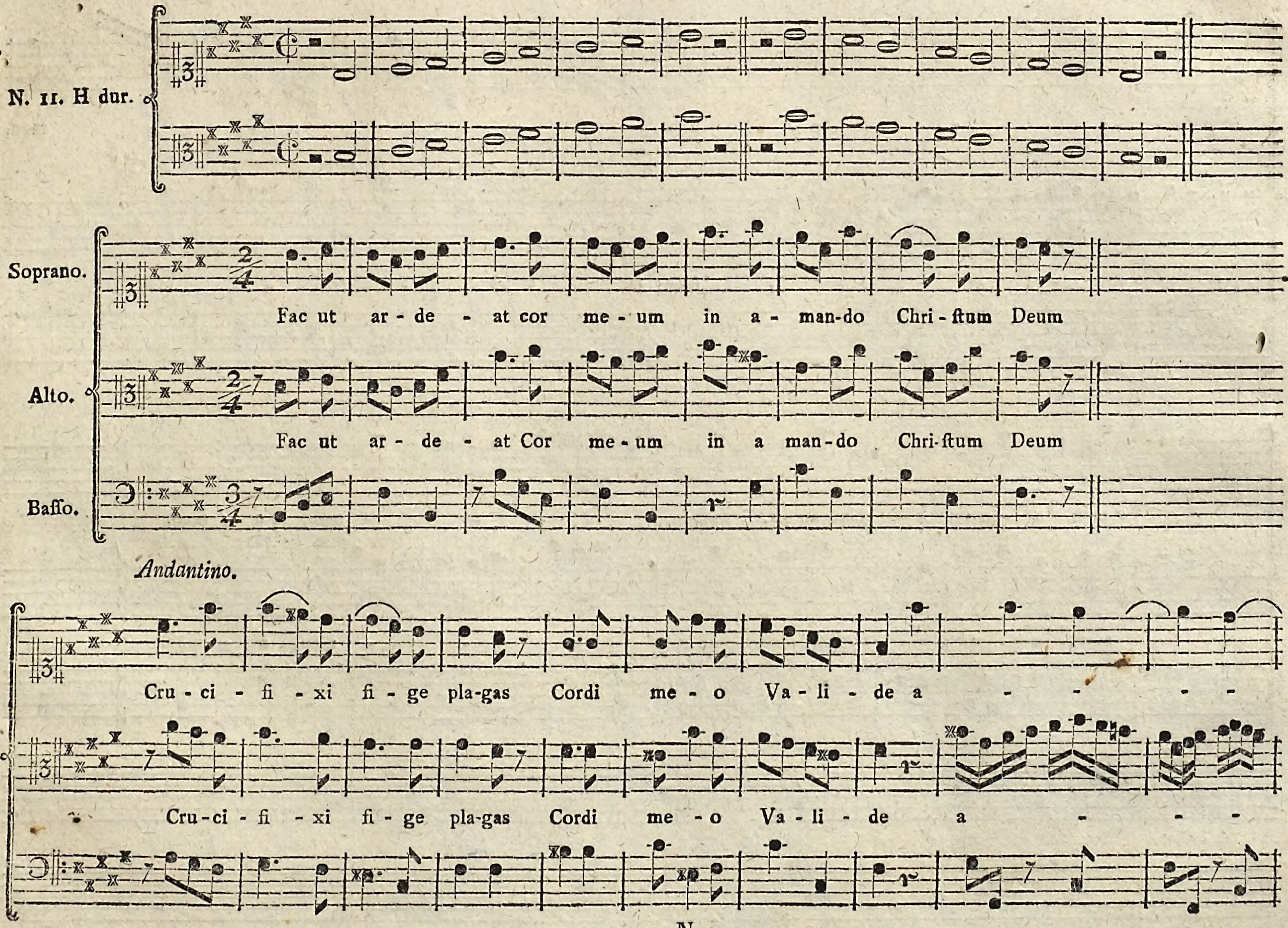

N. 8. Fis mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Alto.
Baſſo.
Die - ſer Lie - be ganz er - ge - ben raub ich mir der Näch - te
Die - ſer Lie - be ganz er - ge - ben raub ich mir der Näch - te
Andantino.
Ruh, Mar - ter - voll bring ich mein Le - ben und ver - ſenkt Ver-
Ruh, Mar - ter - voll bring ich mein Le - ben und ver - ſenkt

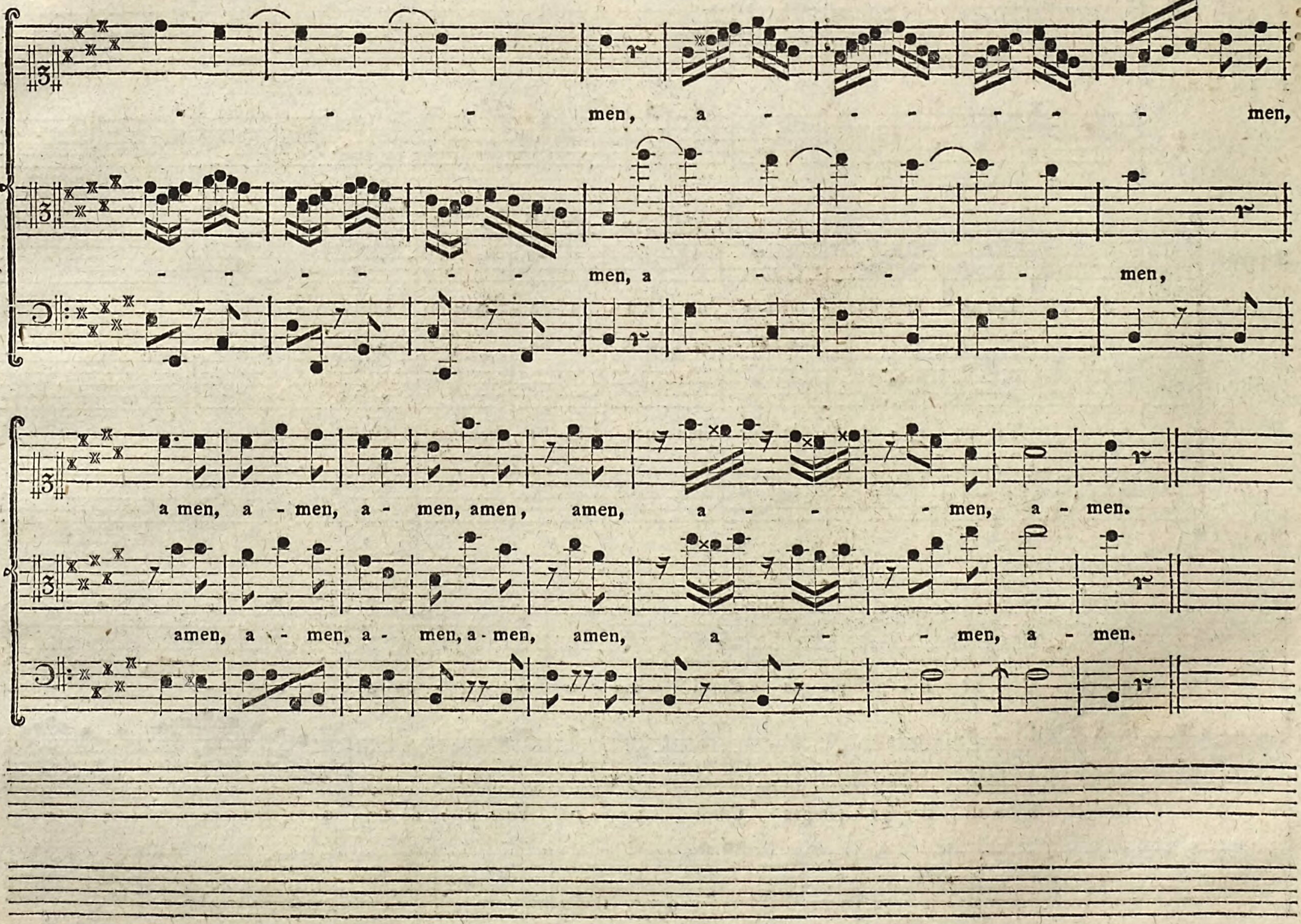

ſenkt in Schwermuth zu verſenkt in Schwermuth zu verſenkt in Schwermuth zu
in Schwermnth zu verſenkt in Schwermuth zu verſenkt in Schwermuth zu
N. 9. E dur.
Soprano.
Laß o laß deine Furcht o Herr mich lei ; ten mich ſtets auf dich mei ; nen Schöpfer
Alto.
Laß o laß dei;ne Furcht o Herr mich lei ; ten mich ſtets auf dich mei ; nen Schöpfer
Baſſo.
Moderato.

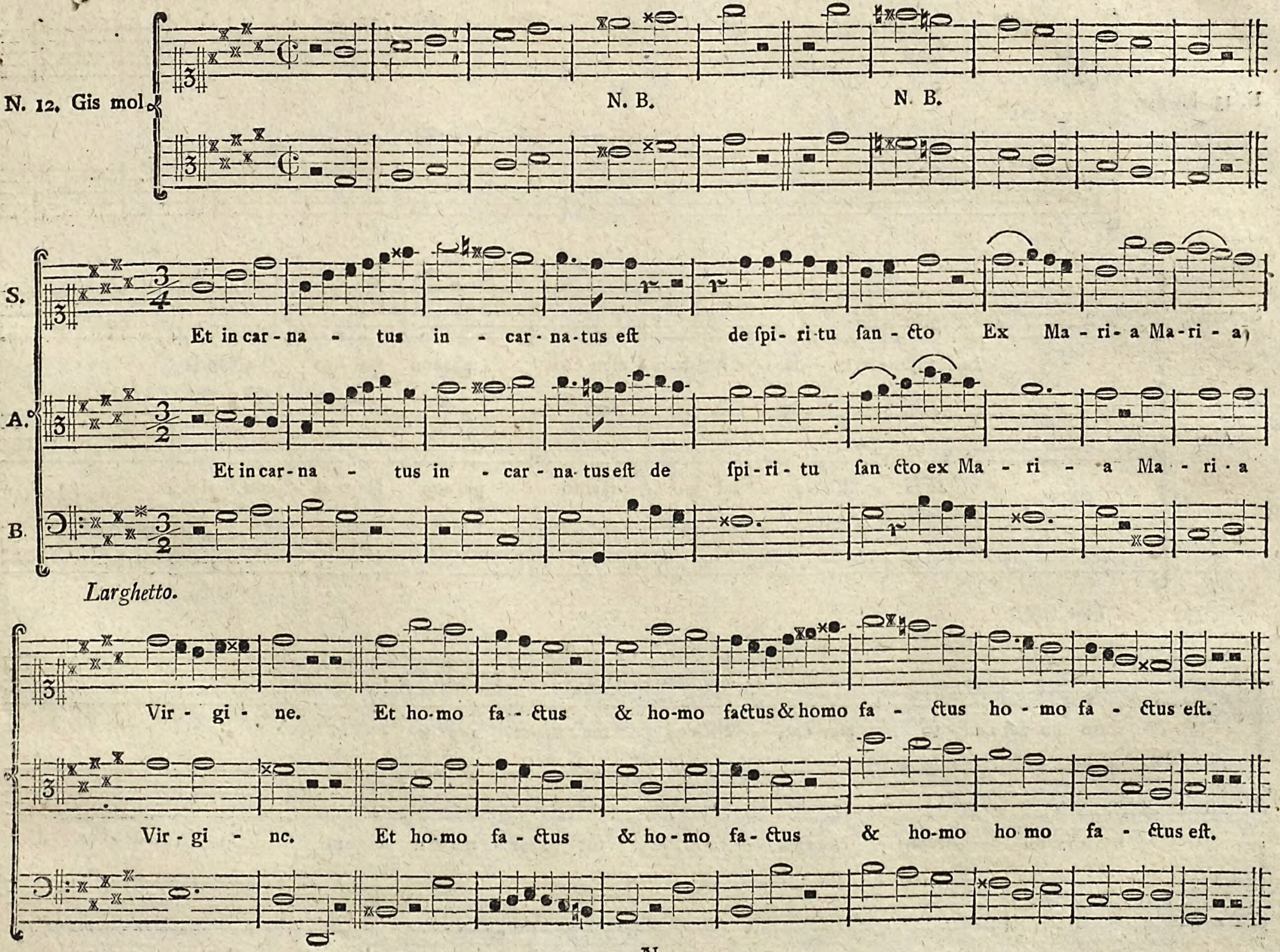

ſehn, mich ſtets auf dich meinen Schöp - fer ſehn, laß ſie mich zu der Weisheit leiten, ſo
ſehn, mich ſtets auf dich meinen Schö - pfer ſehn, laß zur Weisheit ſie mich leiten
werd ich nie ir-re gehen, wohl dem, der ſich ſtets kind-lich ſcheut, dich fürchten Gott, iſt See-lig-keit iſt
ſo werd ich nie ir-re ge-hen, wohl dem, der dich ſtets kind-lich ſcheut, dich fürchten, Gott iſt See-lig-keit iſt

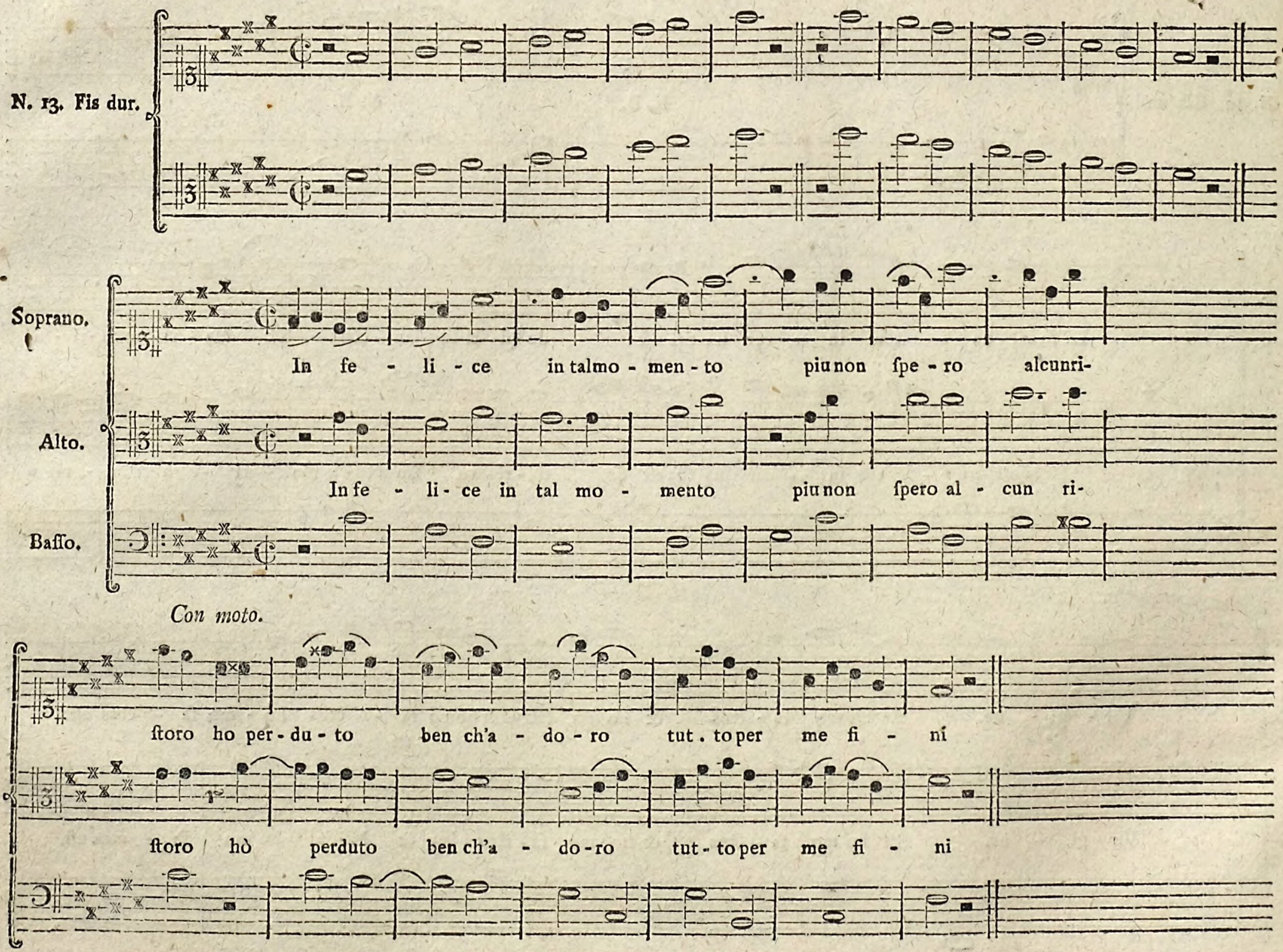

See - lig - keit, dich fürch - ten Gott iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit.
See - lig - keit, dich fürch - ten Gott iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit iſt See - lig - keit.
N. 10. Cis mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Quan-do Corpus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni mæ do - netur fac ut a - nimæ do-
Alto.
Quando Corpus mo - ri - e - tur fac a - ni- mæ do - netur fac a - nimæ do-
Baſſo.
Andanto con moto.
N

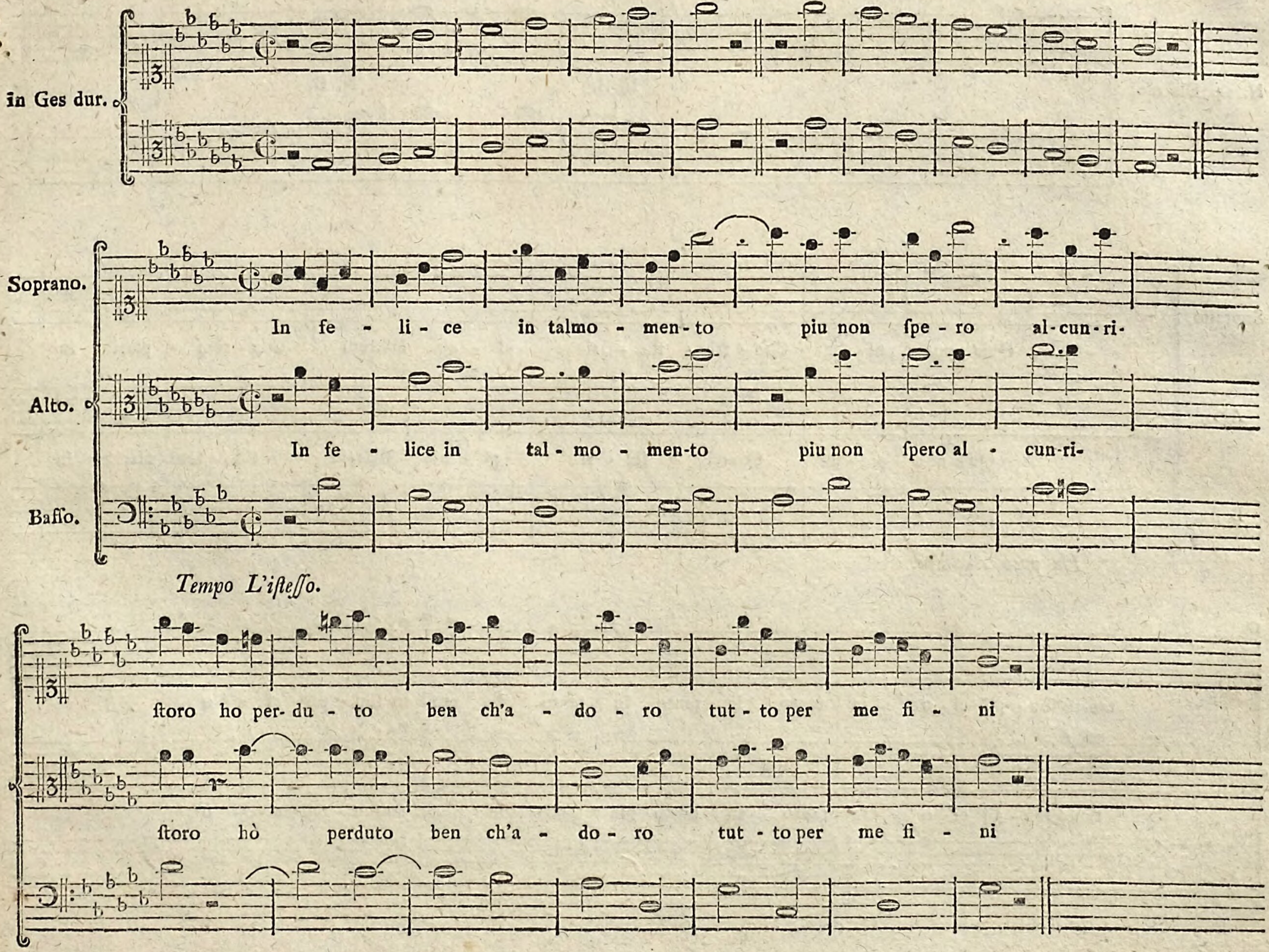

netur Pa-ra-di-ſi Glori-a Quan-do Cor-pus mo-ri-e-tur fac ut
netur Para-di-ſi Glori-a Quan-do Cor pus mo-ri-e-tur
a-nimæ do-netur fac ut a-ni-mæ do-netur Pa-ra-di-ſi Glo-ri-a
Fac ut a-ni-mæ do-ne-tur Pa-ra-di-ſi Glo-ri-a

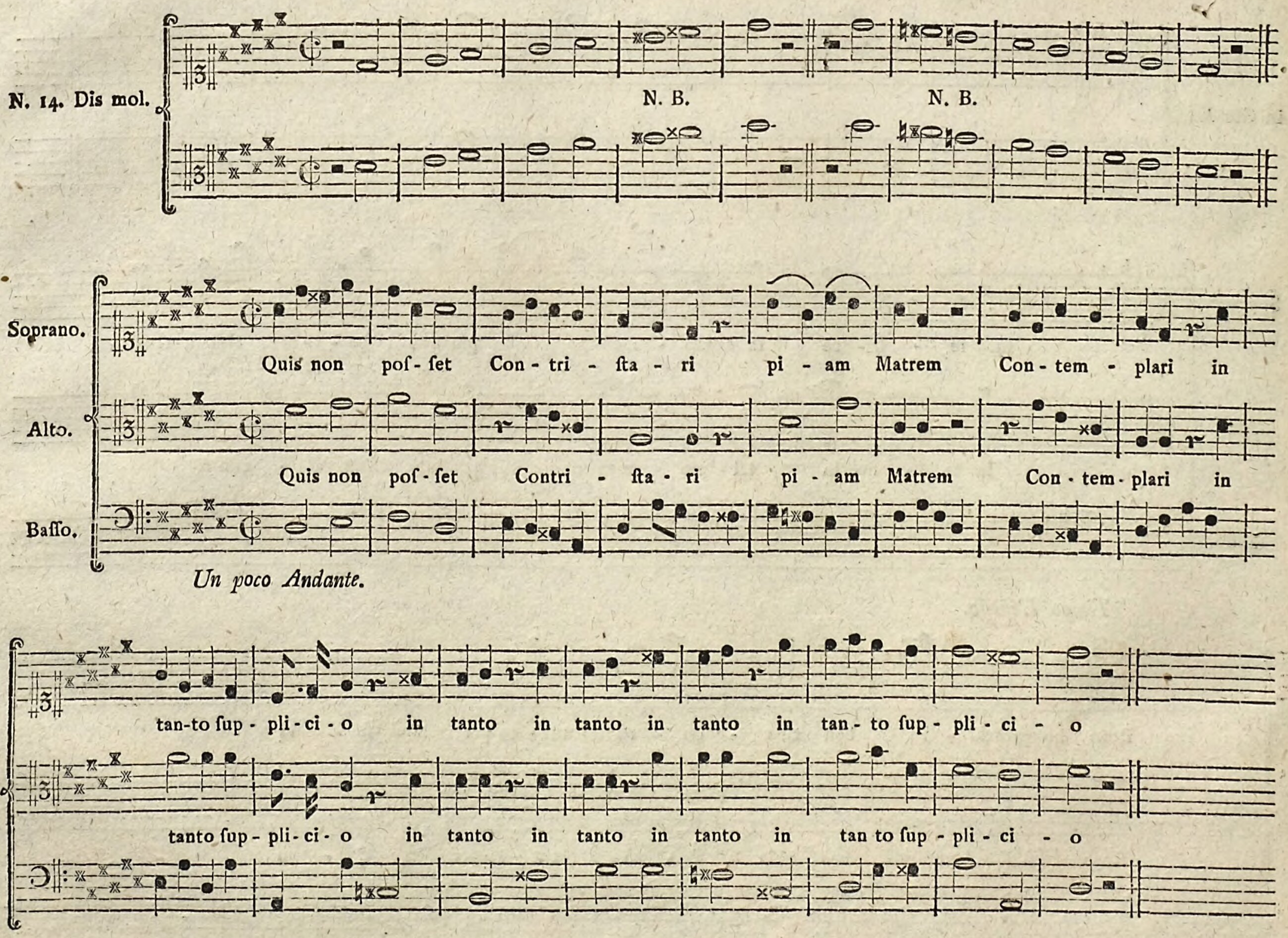

N. 11. H dur.
Soprano.
Fac ut ar - de - at cor me - um in a - man-do Chri - ſtum Deum
Alto.
Fac ut ar - de - at Cor me - um in a man-do Chri-ſtum Deum
Baſſo.
Andantino.
Cru - ci - fi - xi fi - ge pla-gas Cordi me - o Va - li - de a - - - -
Cru-ci - fi - xi fi - ge pla-gas Cordi me - o Va - li - de a - - -

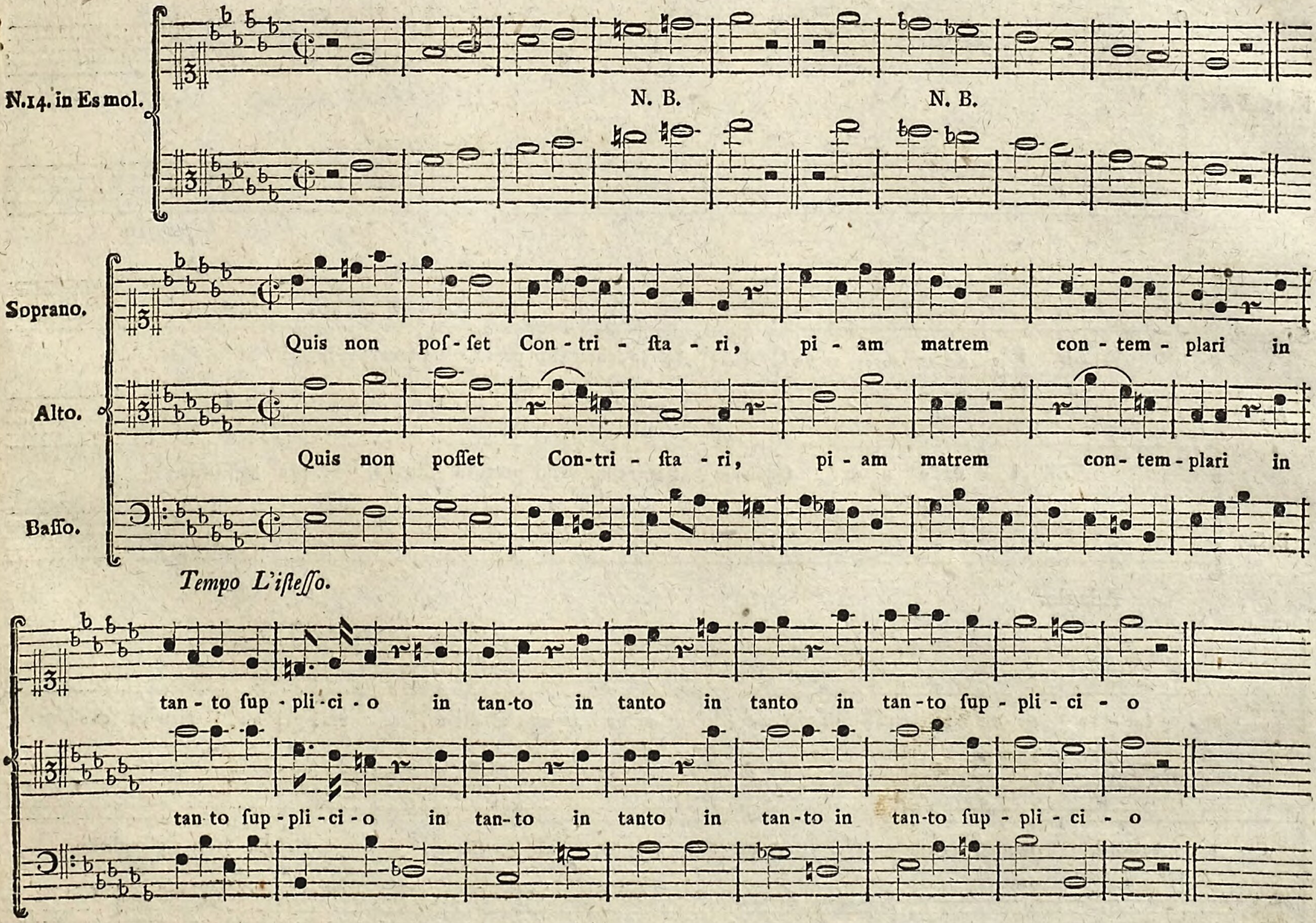

men, a - - - - - - men,
- - - - - - men, a - - - men,
a men, a - men, a - men, amen, amen, a - - - men, a - men.
amen, a - men, a - men, a - men, amen, a - - men, a - men.

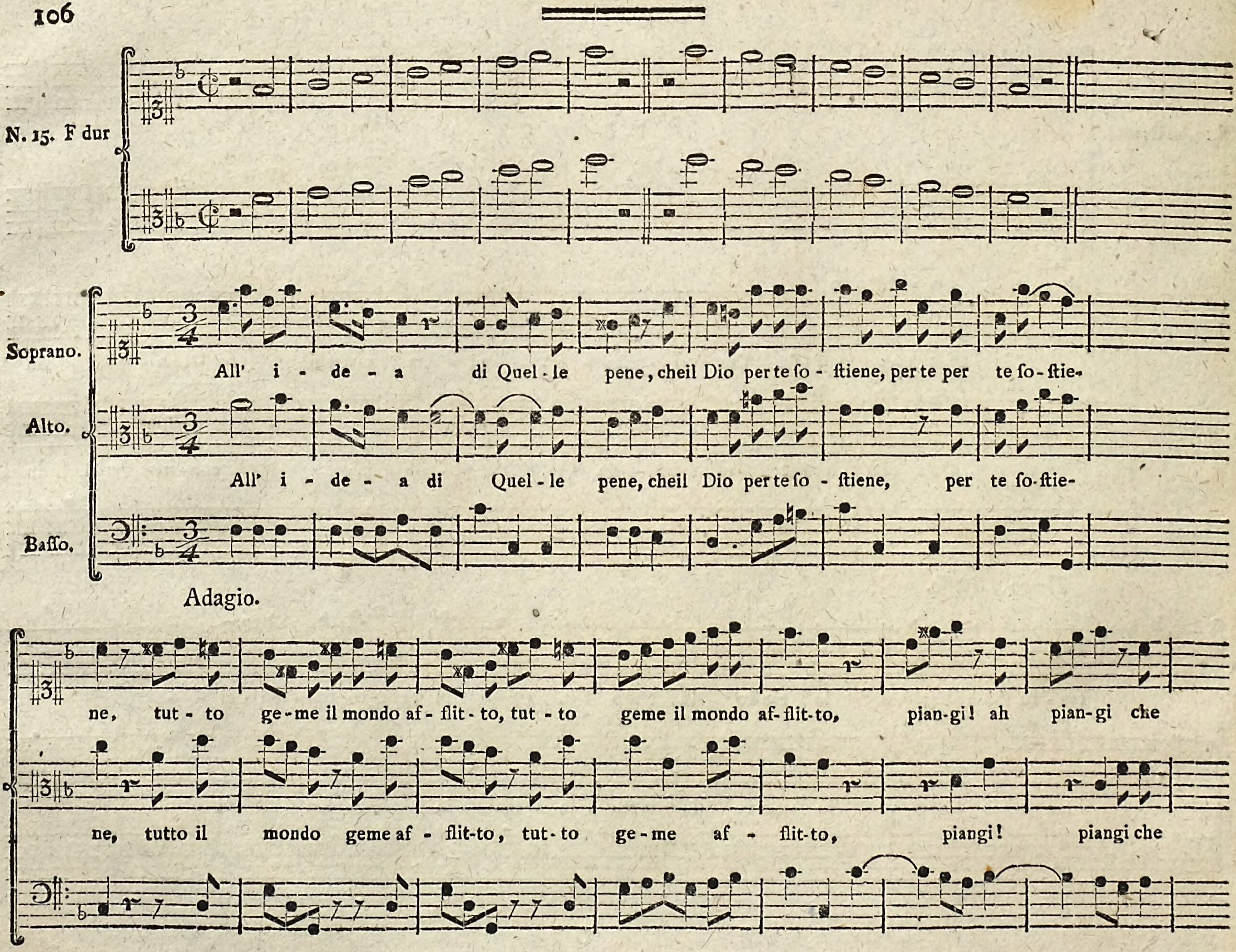

N. 12. Gis mol
N. B.
N. B.
S.
Et in car - na - tus in - car - na - tus eſt de ſpi - ri - tu ſan - cto Ex Ma - ri - a Ma - ri - a
A.
Et in car - na - tus in - car - na - tus eſt de ſpi - ri - tu ſan cto ex Ma - ri - a Ma - ri - a
B.
Larghetto.
Vir - gi - ne. Et ho - mo fa - ctus & ho - mo factus & homo fa - ctus ho - mo fa - ctus eſt.
Vir - gi - nc. Et ho - mo fa - ctus & ho - mo fa - ctus & ho - mo ho mo fa - ctus eſt.

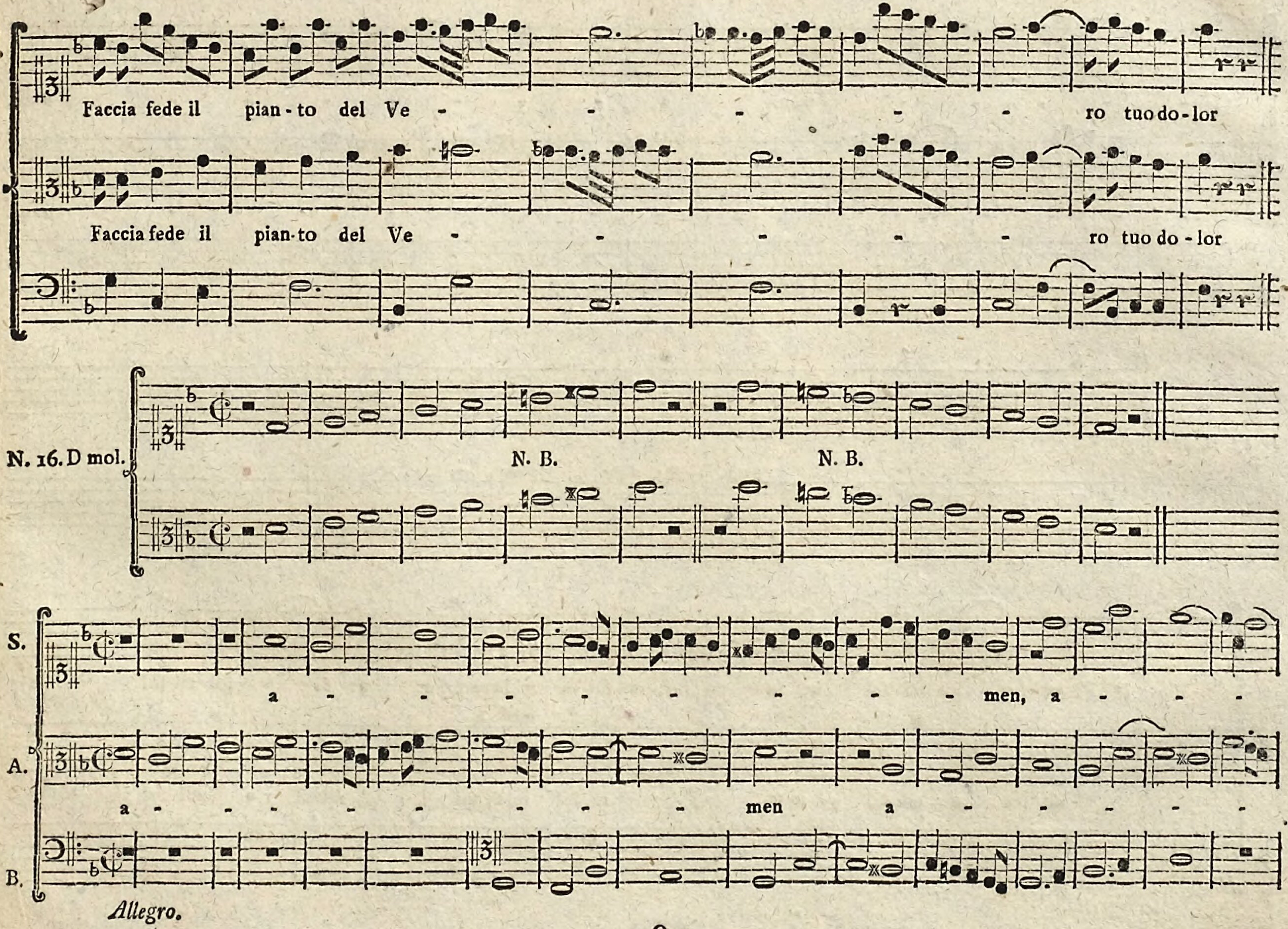

N. 13. Fis dur.
Soprano.
Alto.
Baſſo.
In fe - li - ce in tal mo - men - to piu non ſpe - ro alcun ri-
In fe - li - ce in tal mo - mento piu non ſpero al - cun ri-
Con moto.
ſtoro ho per - du - to ben ch'a - do - ro tut . to per me fi - ni
ſtoro hò perduto ben ch'a - do - ro tut - to per me fi - ni

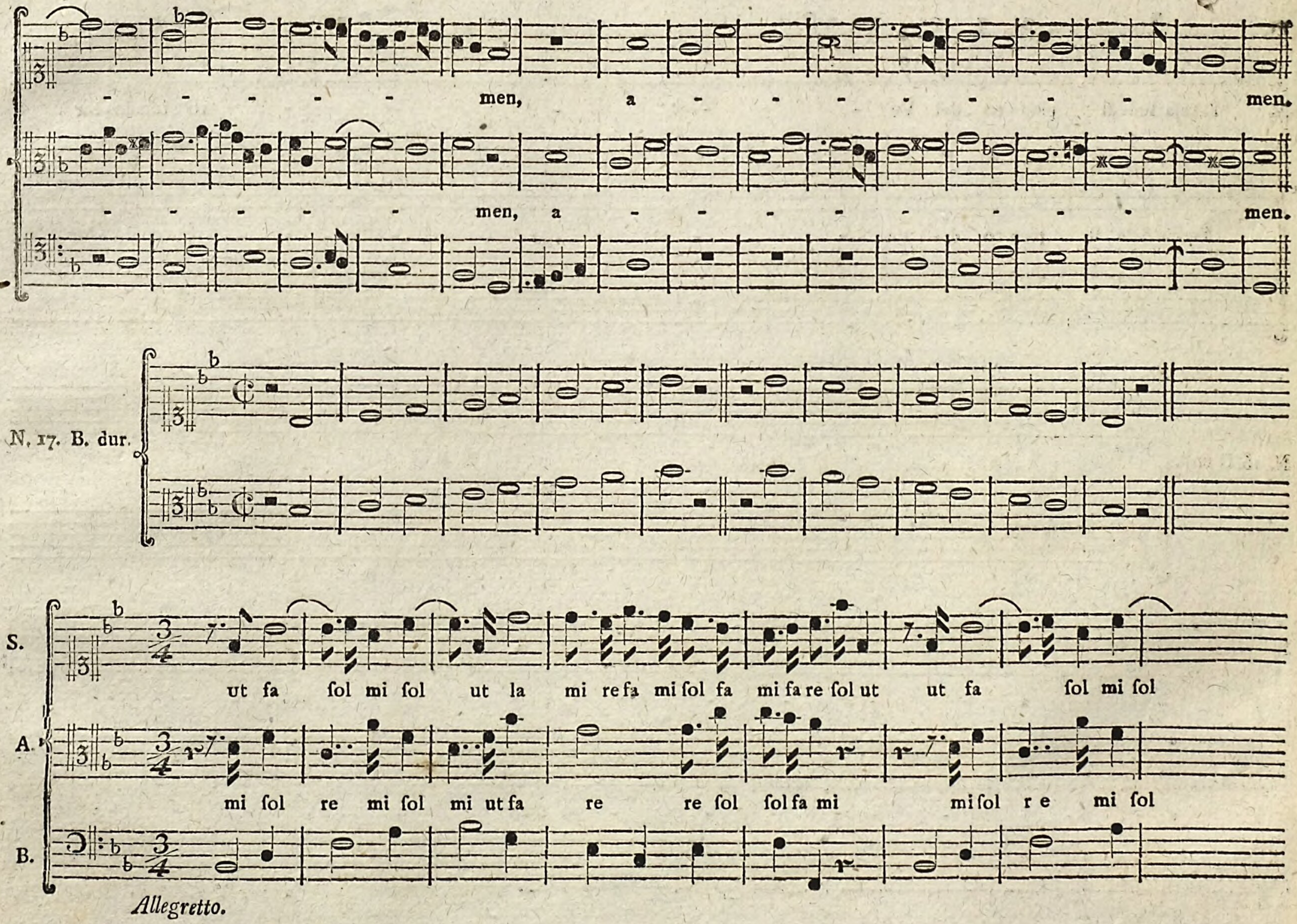

in Ges dur.
Soprano.
In fe - li - ce in talmo - men - to piu non ſpe - ro al - cun - ri -
Alto.
In fe - lice in tal - mo - men - to piu non ſpero al - cun - ri -
Baſſo.
Tempo L'iſteſſo.
ſtoro ho per - du - to ben ch'a - do - ro tut - to per me fi - ni
ſtoro hò perduto ben ch'a - do - ro tut - to per me fi - ni

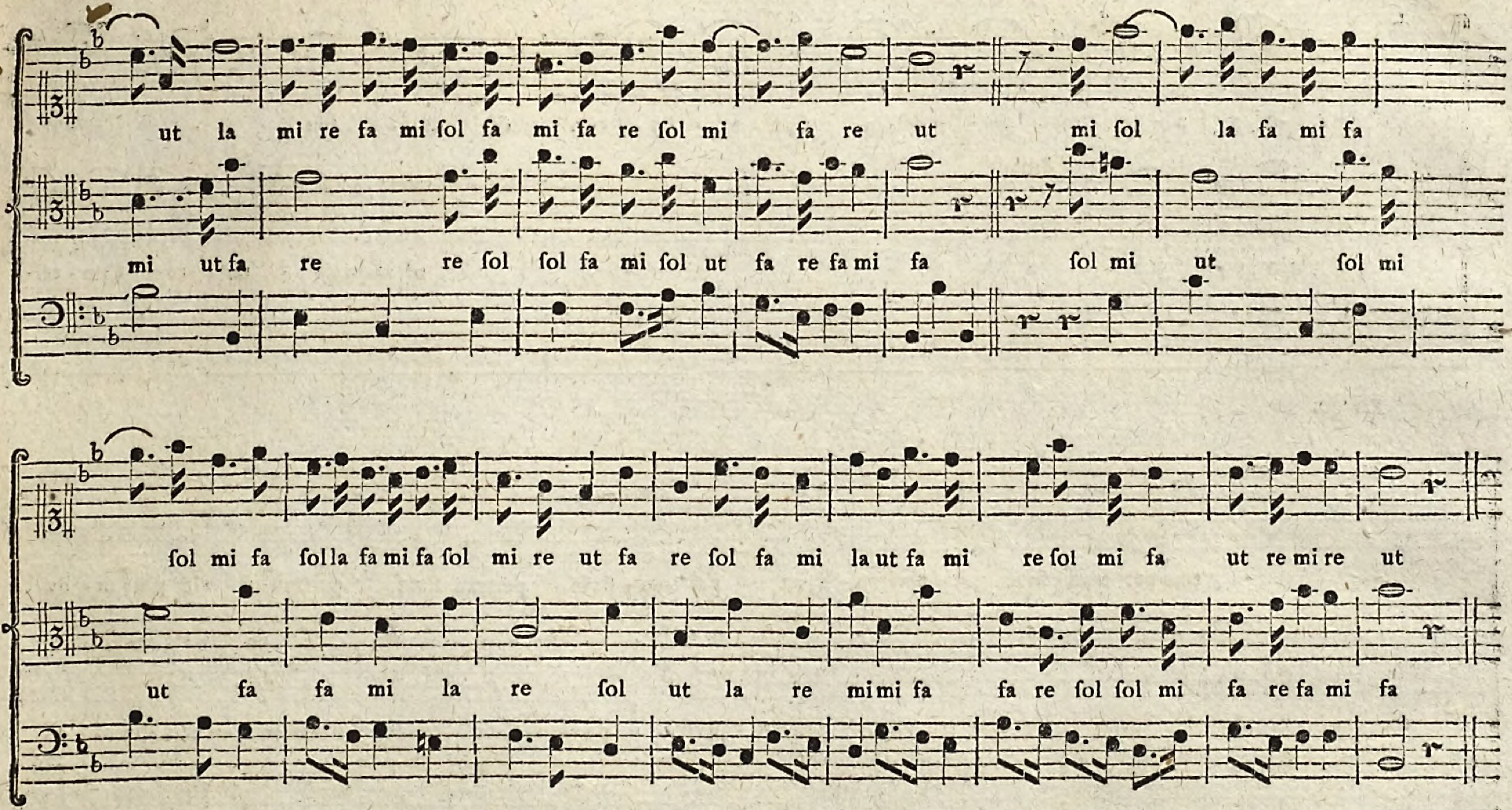

N. 14. Dis mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Quis non poſ - ſet Con - tri - ſta - ri pi - am Matrem Con - tem - plari in
Alto.
Quis non poſ - ſet Contri - ſta - ri pi - am Matrem Con - tem - plari in
Baſſo.
Un poco Andante.
tan-to ſup - pli - ci - o in tanto in tanto in tanto in tan - to ſup - pli - ci - - o
tanto ſup - pli - ci - o in tanto in tanto in tanto in tan to ſup - pli - ci - o


N. 14. in Es mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Quis non poſ - ſet Con - tri - ſta - ri, pi - am matrem con - tem - plari in
Alto.
Quis non poſſet Con - tri - ſta - ri, pi - am matrem con - tem - plari in
Baſſo.
Tempo L'iſteſſo.
tan - to ſup - pli - ci - o in tan - to in tanto in tanto in tan - to ſup - pli - ci - o
tan - to ſup - pli - ci - o in tan - to in tanto in tan - to in tan - to ſup - pli - ci - o

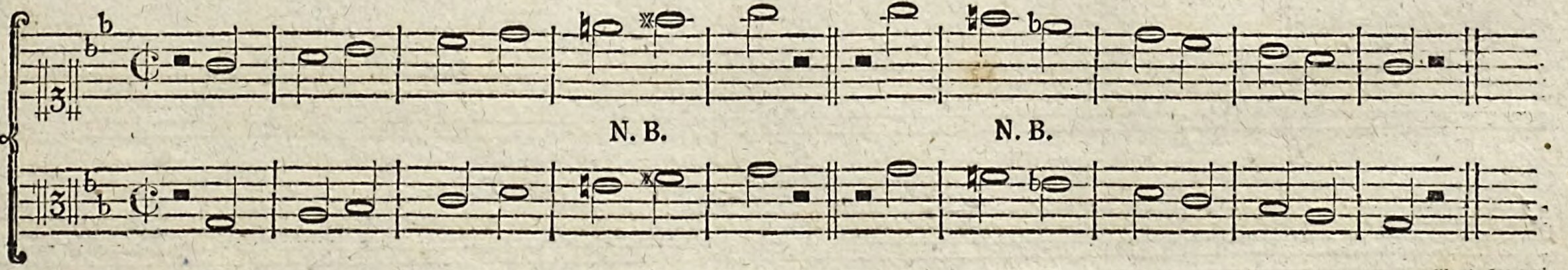

N. 15. F dur
Soprano.
Alto.
Baſſo.
All' i - de - a di Quel - le pene, cheil Dio per te ſo - ſtiene, per te per te ſo - ſtie-
All' i - de - a di Quel - le pene, cheil Dio per te ſo - ſtiene, per te ſo-ſtie-
Adagio.
ne, tut - to ge - me il mondo af - flit - to, tut - to geme il mondo af - flit - to, pian - gi! ah pian - gi che
ne, tutto il mondo geme af - flit-to, tut - to ge - me af - flit-to, piangi! piangi che

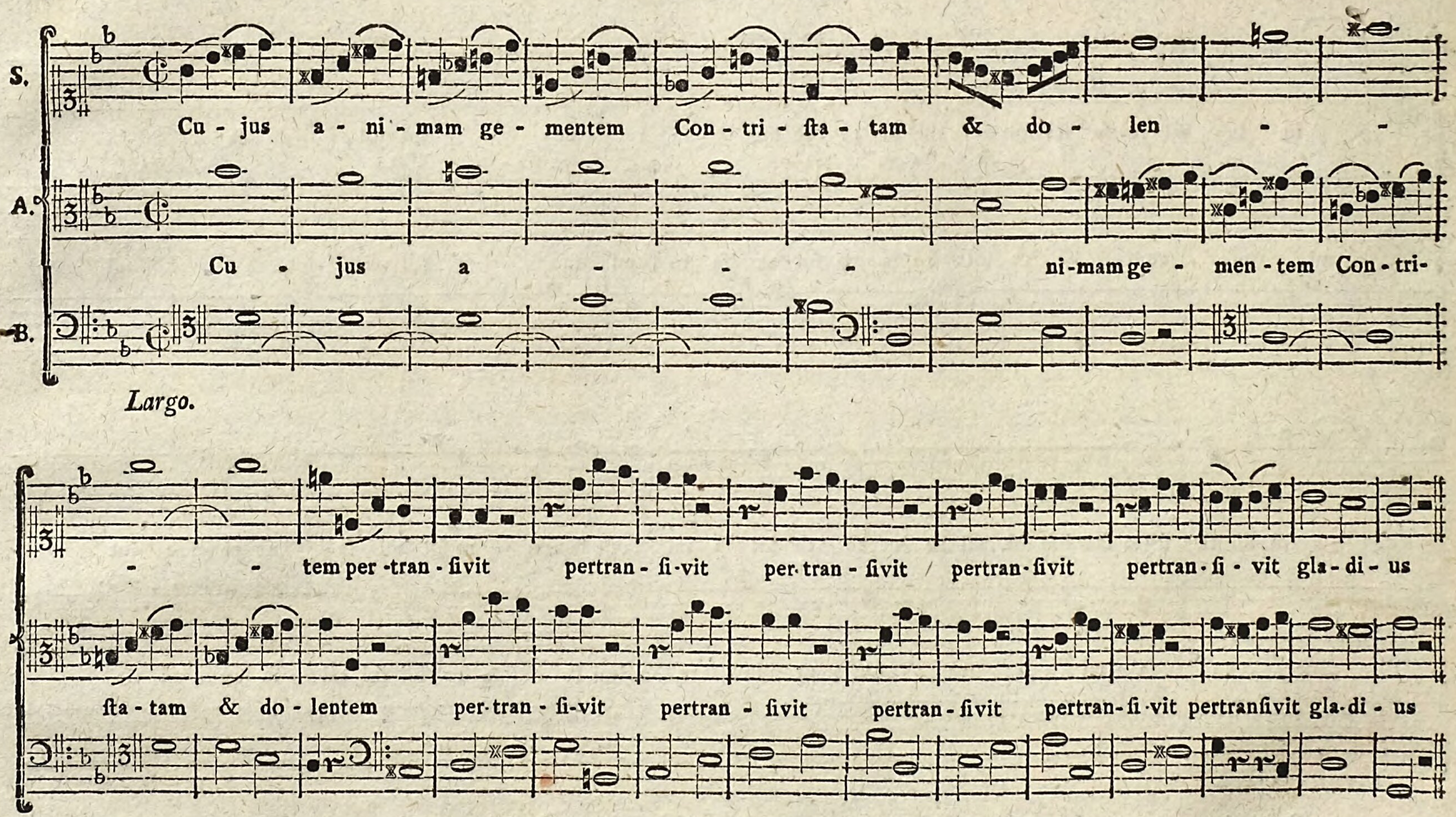

Faccia fede il pian - to del Ve - - - - - ro tuo do - lor
Faccia fede il pian-to del Ve - - - - - ro tuo do - lor
N. 16. D mol.
N. B.
N. B.
S.
a - - - - - - - - men, a - - -
A.
a - - - - - - - - men a - - - - - - -
B.
Allegro.

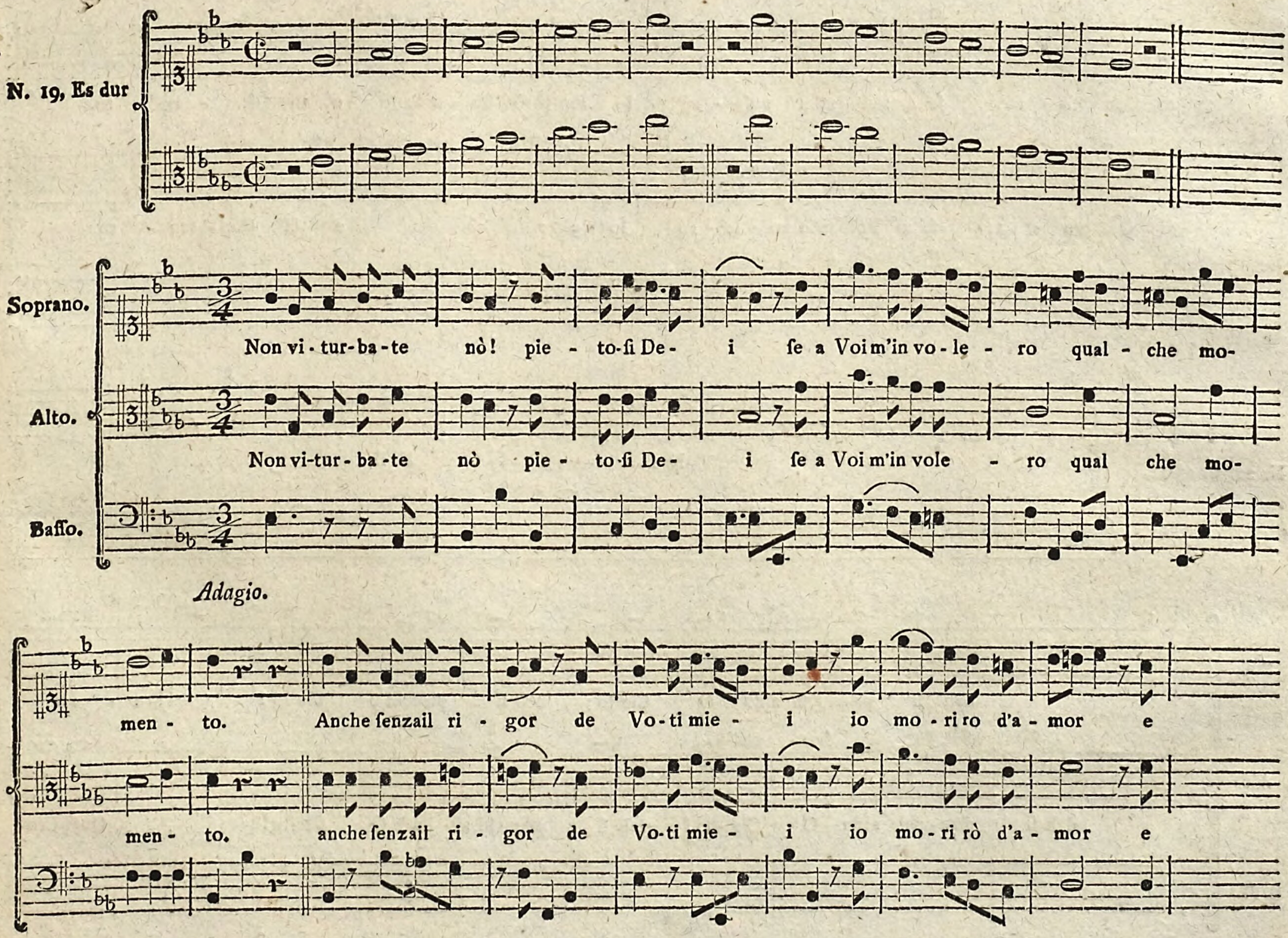

- - - - - men, a - - - - - - - men.
- - - - - men, a - - - - - - - - men.
N. 17. B. dur.
S.
ut fa ſol mi ſol ut la mi re fa mi ſol fa mi fa re ſol ut ut fa ſol mi ſol
A.
mi ſol re mi ſol mi ut fa re re ſol ſol fa mi mi ſol r e mi ſol
B.
Allegretto.

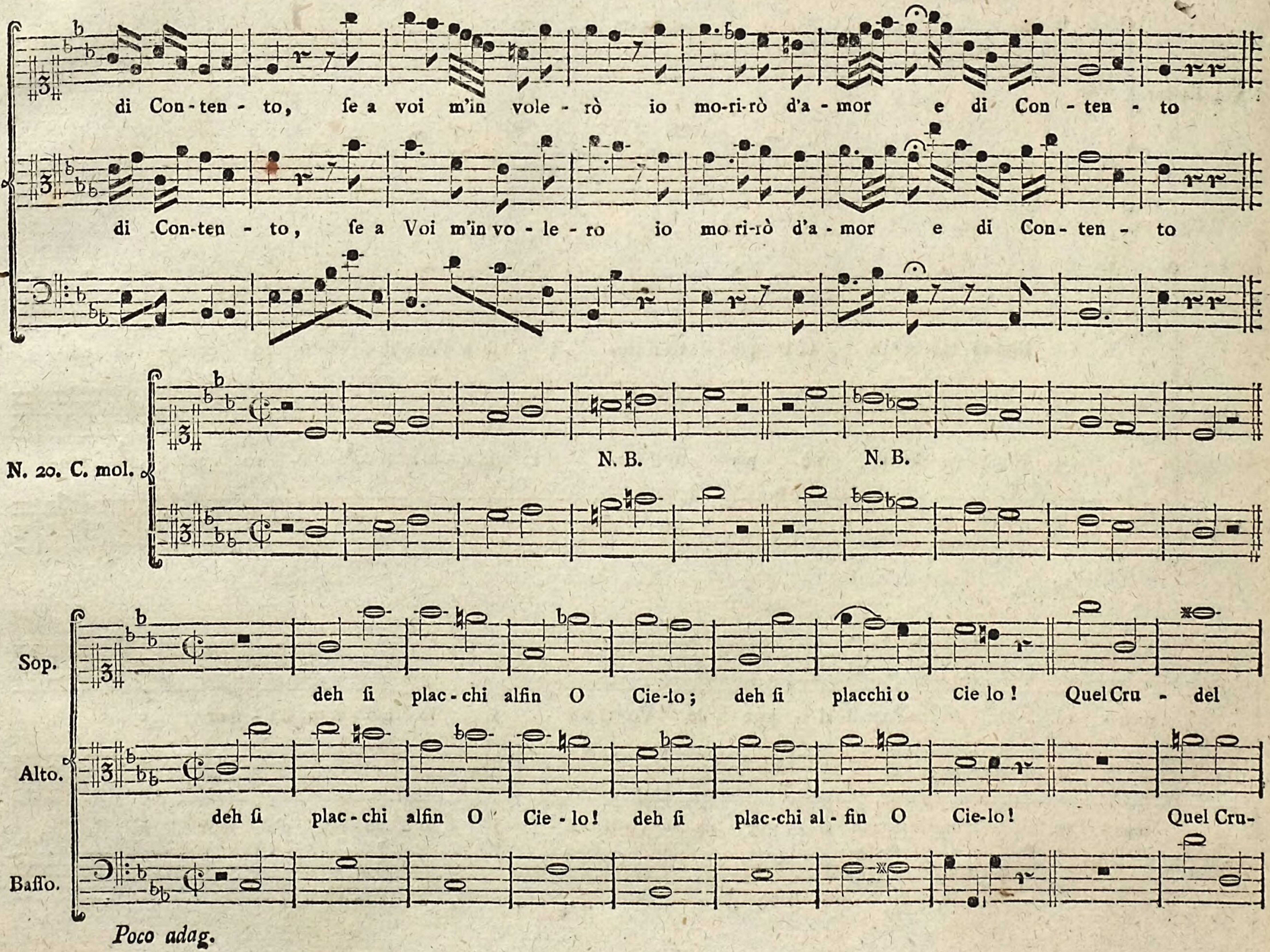

ut la mi re fa mi ſol fa mi fa re ſol mi fa re ut mi ſol la fa mi fa
mi ut fa re re ſol ſol fa mi ſol ut fa re fa mi fa ſol mi ut ſol mi
ſol mi fa ſol la fa mi fa ſol mi re ut fa re ſol fa mi la ut fa mi re ſol mi fa ut re mi re ut
ut fa fa mi la re ſol ut la re mi mi fa fa re ſol ſol mi fa re fa mi fa

N. 18. G. mol.

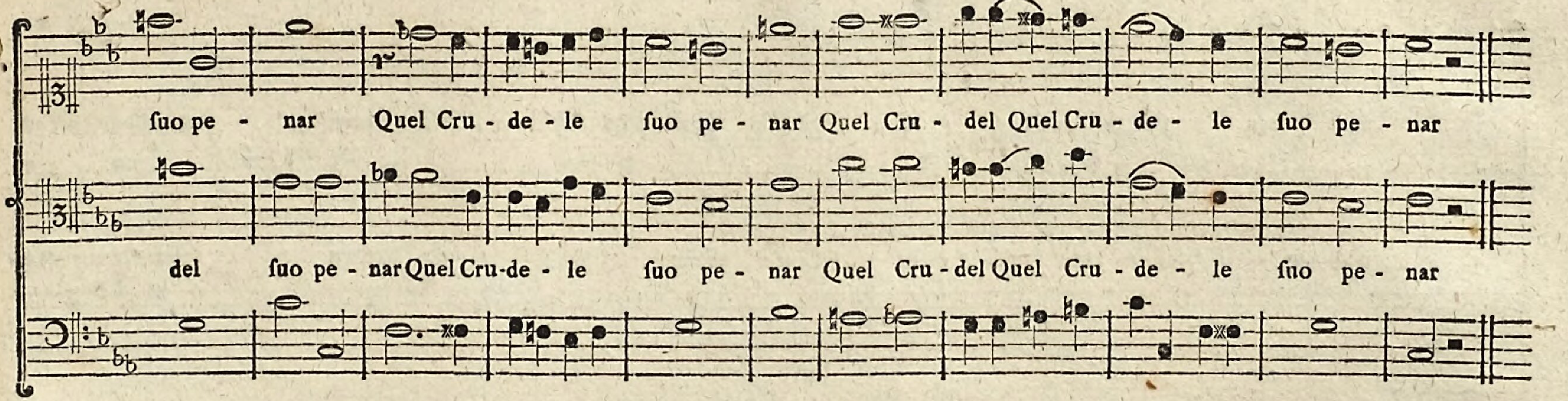

N. B.
N. B.


S.
Cu - jus a - ni - mam ge - mentem Con - tri - ſta - tam & do - len - -
A.
Cu - jus a - - - ni-mam ge - men - tem Con - tri-
B.
Largo.
- - tem per -tran - ſivit pertran - ſi-vit per tran - ſivit / pertran - ſivit pertran - ſi - vit gla - di - us
ſta - tam & do - lentem per tran - ſi-vit pertran - ſivit pertran - ſivit pertran - ſi vit pertranſivit gla - di - us

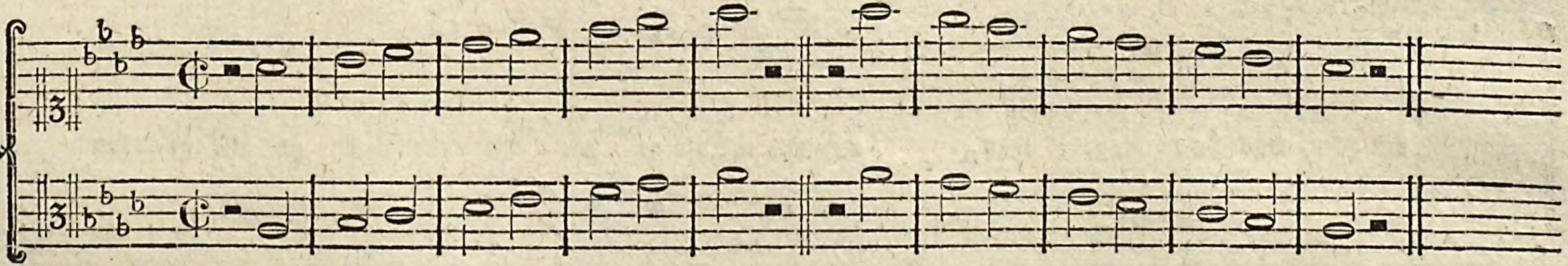

N. 19, Es dur
Soprano.
Non vi-tur-ba-te nò! pie - to-ſi De - i ſe a Voi m'in vo-le - ro qual - che mo-
Alto.
Non vi-tur - ba -te nò pie - to-ſi De - i ſe a Voi m'in vole - ro qual che mo-
Baſſo.
Adagio.
men - to. Anche ſenza il ri - gor de Vo-ti mie - i io mo - ri ro d'a - mor e
men - to. anche ſenza il ri - gor de Vo-ti mie - i io mo - ri rò d'a - mor e

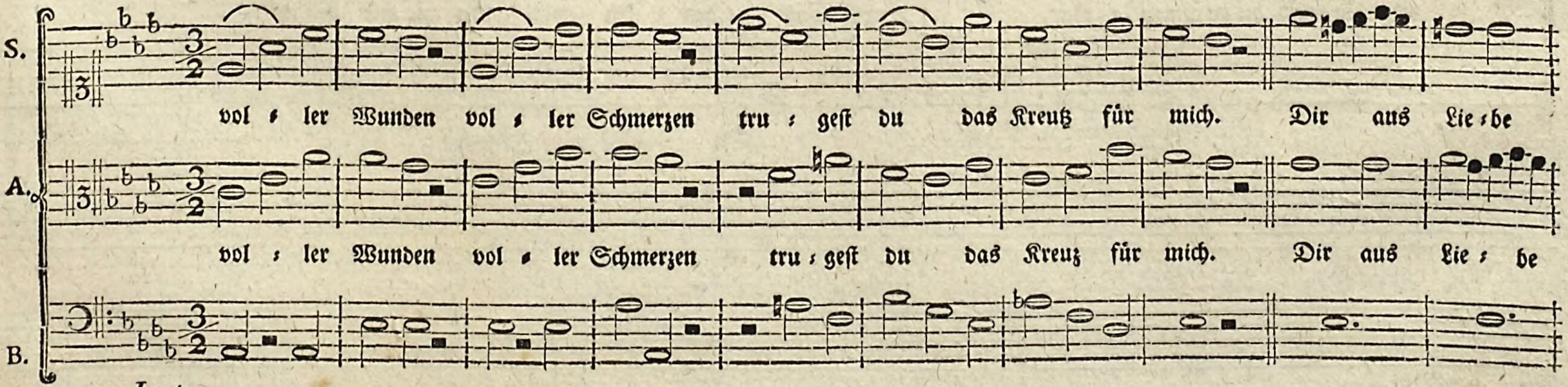


di Con - ten - to, ſe a voi m'in vole - rò io mo-ri-rò d'a - mor e di Con - ten - to
di Con-ten - to, ſe a Voi m'in vo - le - ro io mo ri-rò d'a - mor e di Con- ten - to
N. 20. C. mol.
N. B.
N. B.
Sop.
Alto.
Baſſo.
deh ſi plac - chi alfin O Cie-lo; deh ſi placchi o Cie lo! Quel Cru - del
deh ſi plac - chi alfin O Cie - lo! deh ſi plac-chi al - fin O Cie-lo! Quel Cru-
Poco adag.

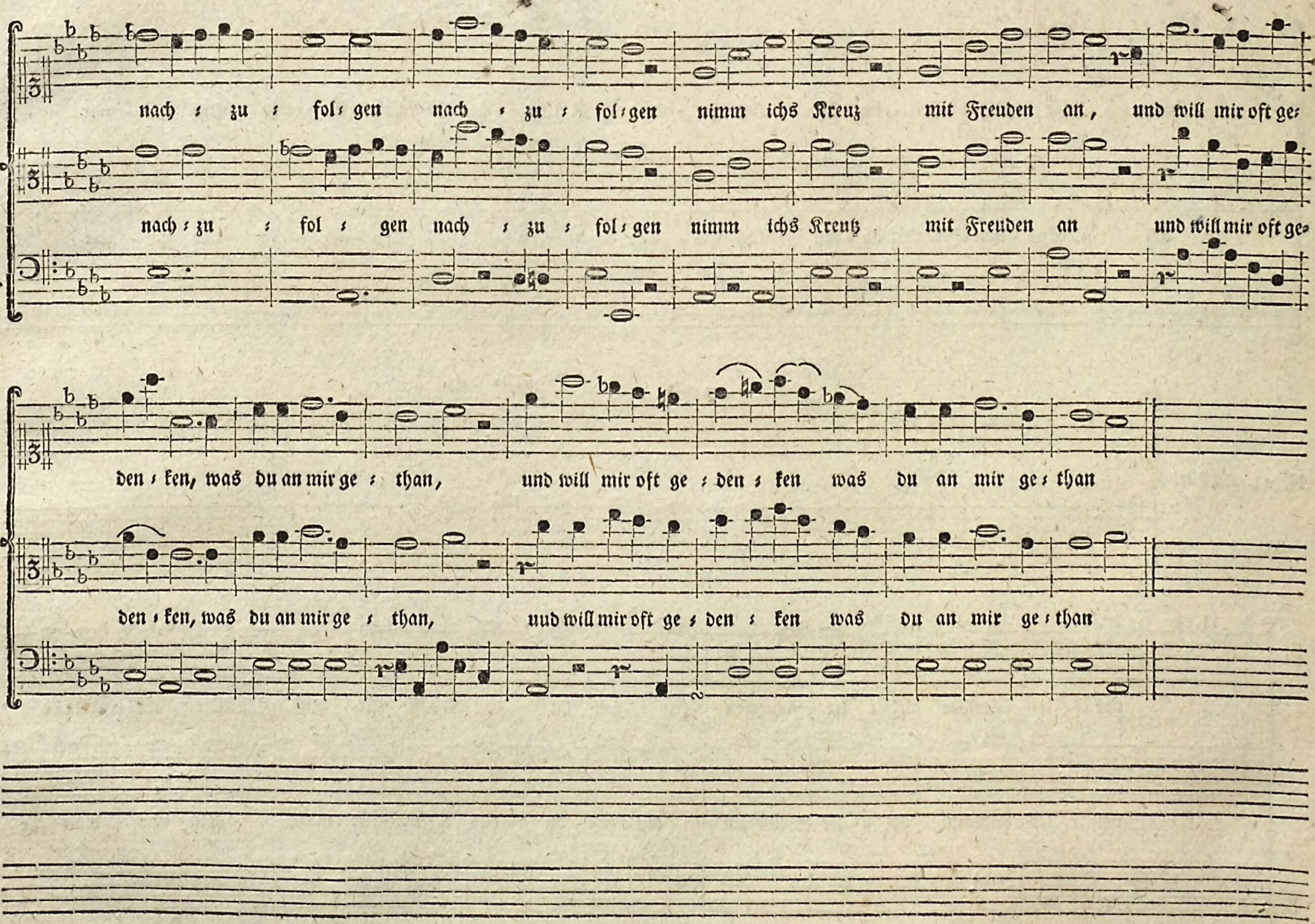


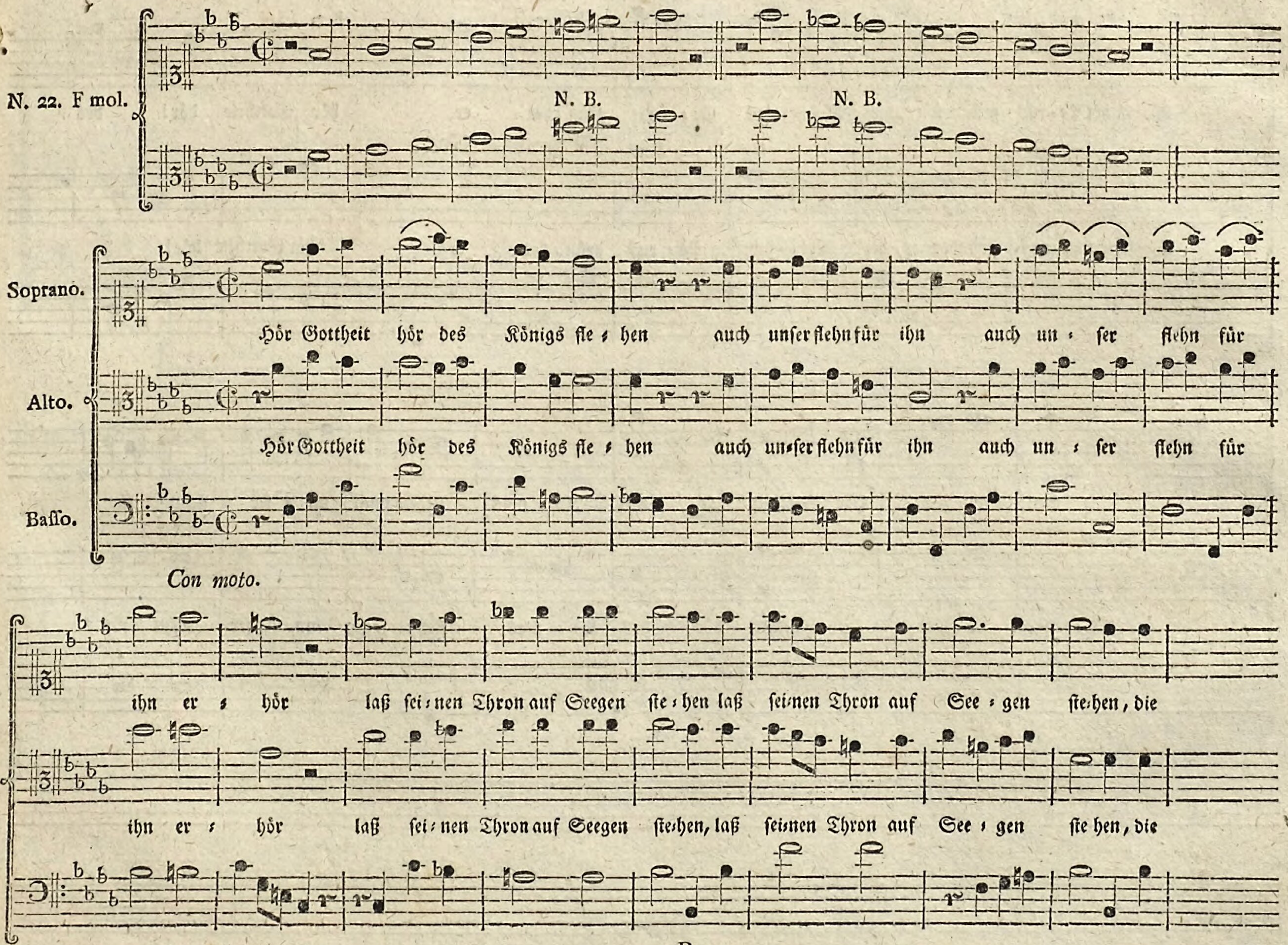
N. 21. As dur.

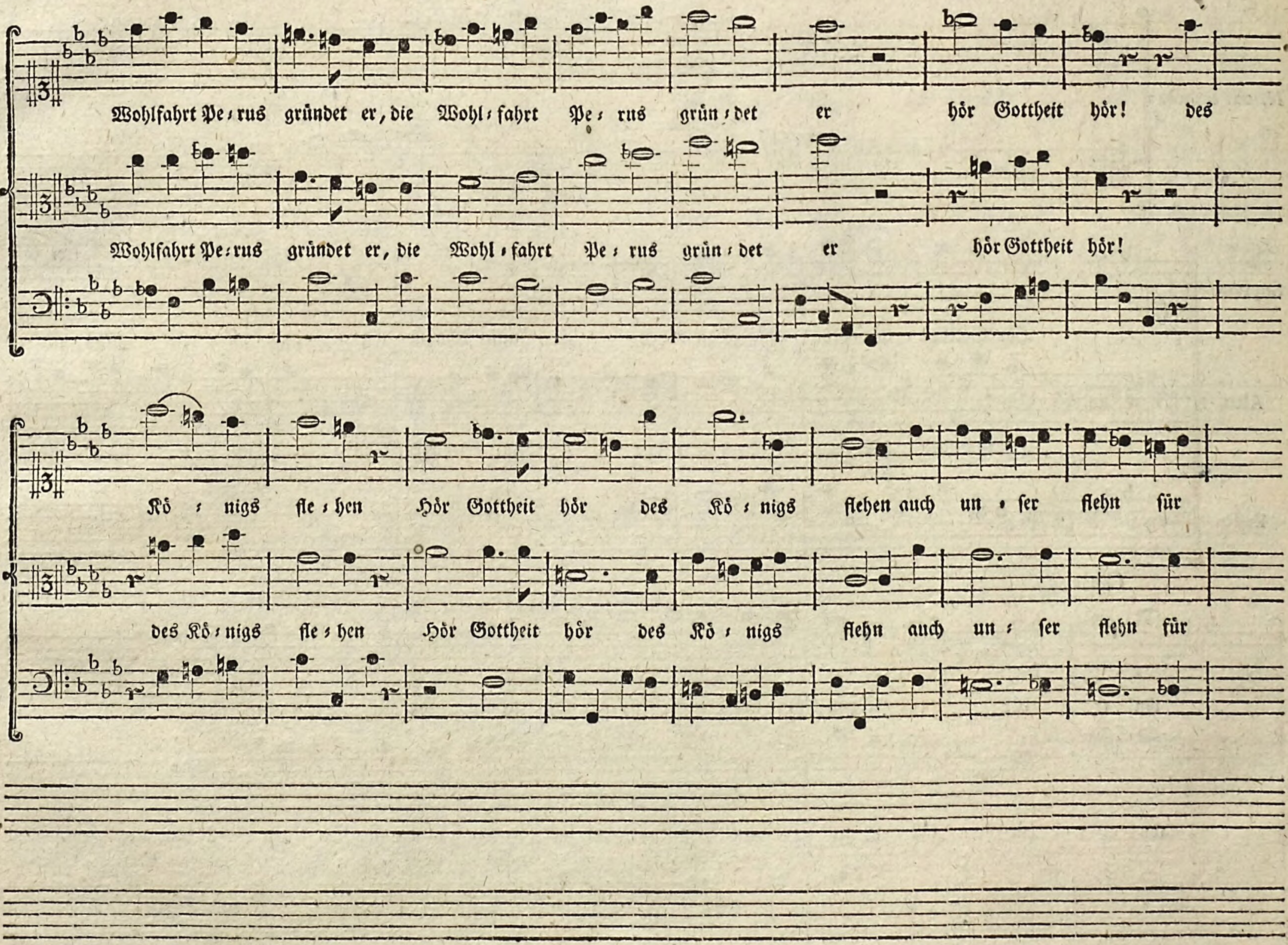


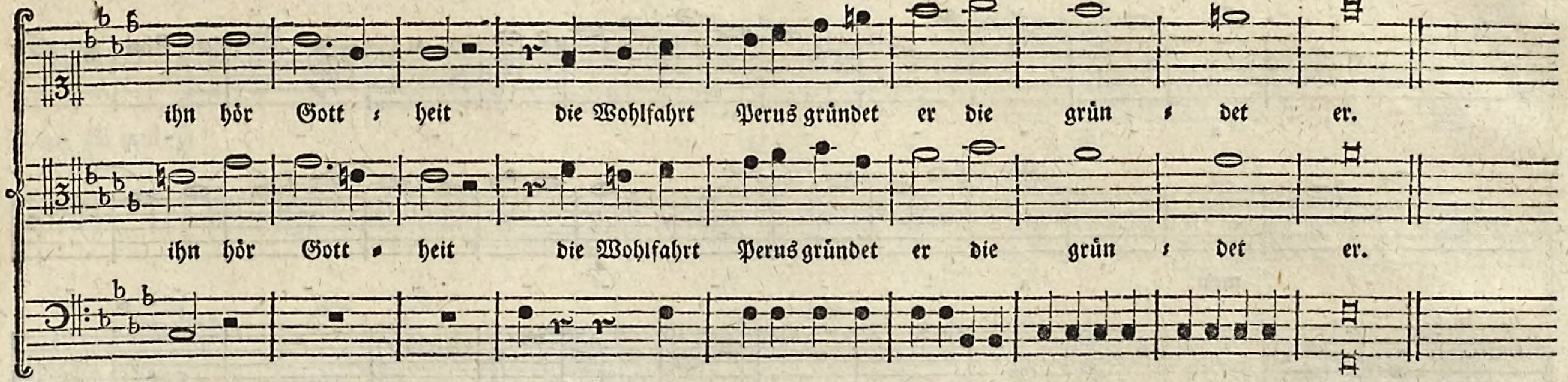


Lento.

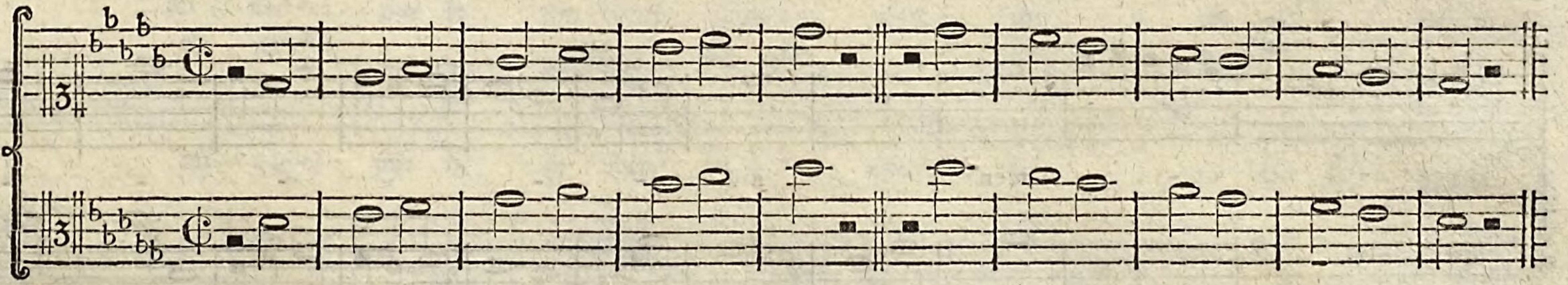

nach - zu - fol - gen nach - zu - fol - gen nimm ichs Kreuz mit Freuden an, und will mir oft ge-
nach - zu - fol - gen nach - zu - fol - gen nimm ichs Kreuz mit Freuden an und will mir oft ge-
den - ken, was du an mir ge - than, und will mir oft ge - den - ken was du an mir ge - than
den - ken, was du an mir ge - than, uud will mir oft ge - den - ken was du an mir ge - than

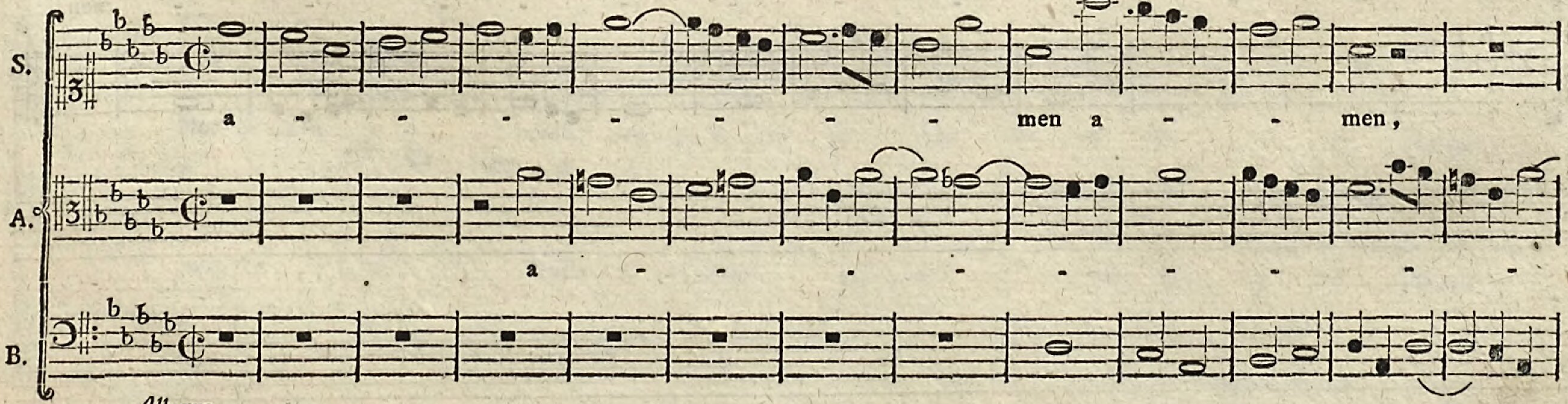

N. 22. F mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Alto.
Baſſo.
Hör Gottheit hör des Königs fle ⸗ hen auch unſer flehn für ihn auch un ⸗ ſer flehn für
Hör Gottheit hör des Königs fle ⸗ hen auch un⸗ſer flehn für ihn auch un ⸗ ſer flehn für
Con moto.
ihn er ⸗ hör laß ſei⸗nen Thron auf Seegen ſte⸗hen laß ſei⸗nen Thron auf See ⸗ gen ſte⸗hen, die
ihn er ⸗ hör laß ſei⸗nen Thron auf Seegen ſte⸗hen, laß ſei⸗nen Thron auf See ⸗ gen ſte hen, die


Wohlfahrt Pe⸗rus gründet er, die Wohl⸗fahrt Pe⸗rus grün⸗det er hör Gottheit hör! des
Wohlfahrt Pe⸗rus gründet er, die Wohl⸗fahrt Pe⸗rus grün⸗det er hör Gottheit hör!
Kö⸗nigs fle⸗hen Hör Gottheit hör des Kö⸗nigs flehen auch un⸗ser flehn für
des Kö⸗nigs fle⸗hen Hör Gottheit hör des Kö⸗nigs flehn auch un⸗ser flehn für

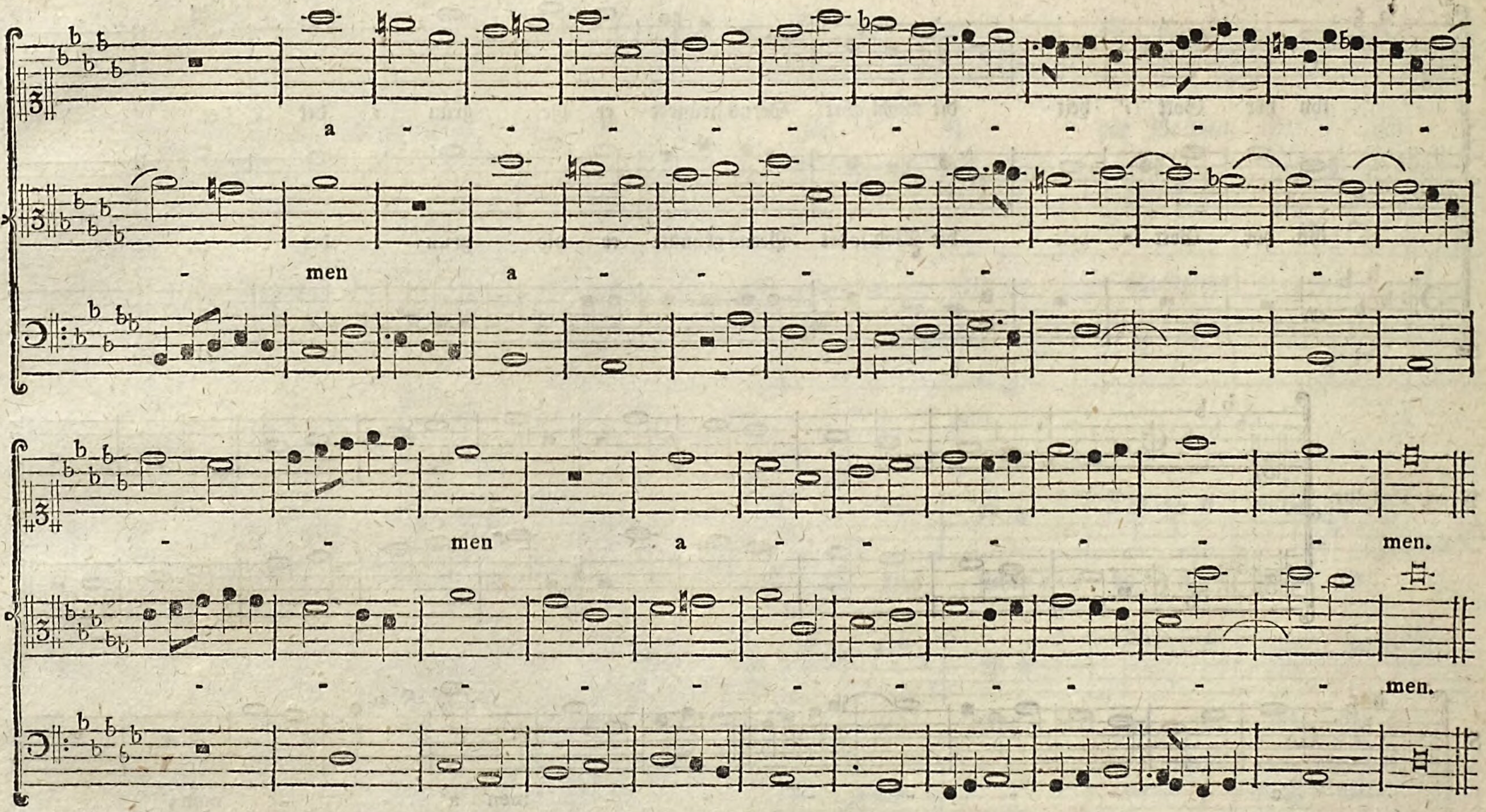


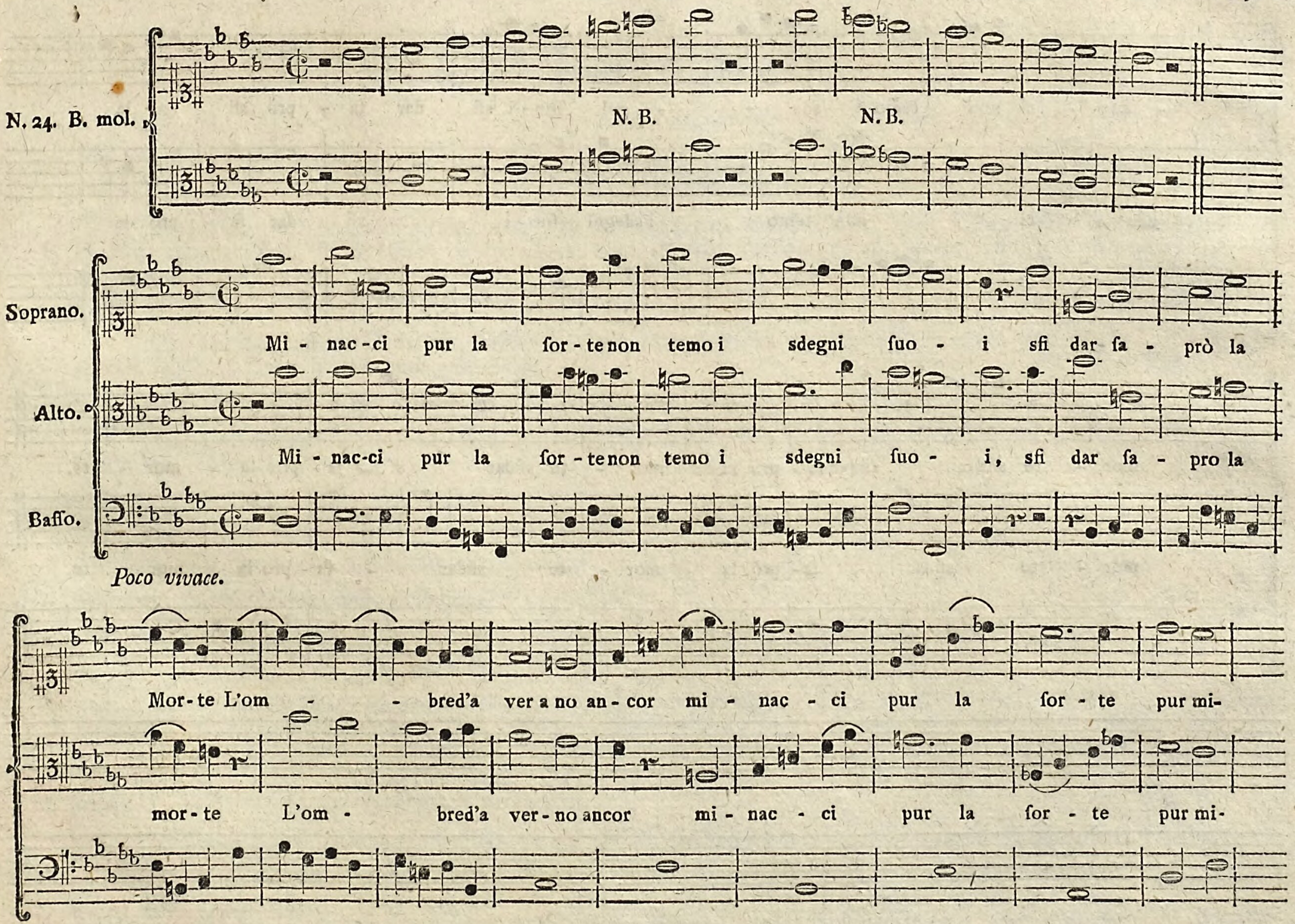
N. 23. Des dur.

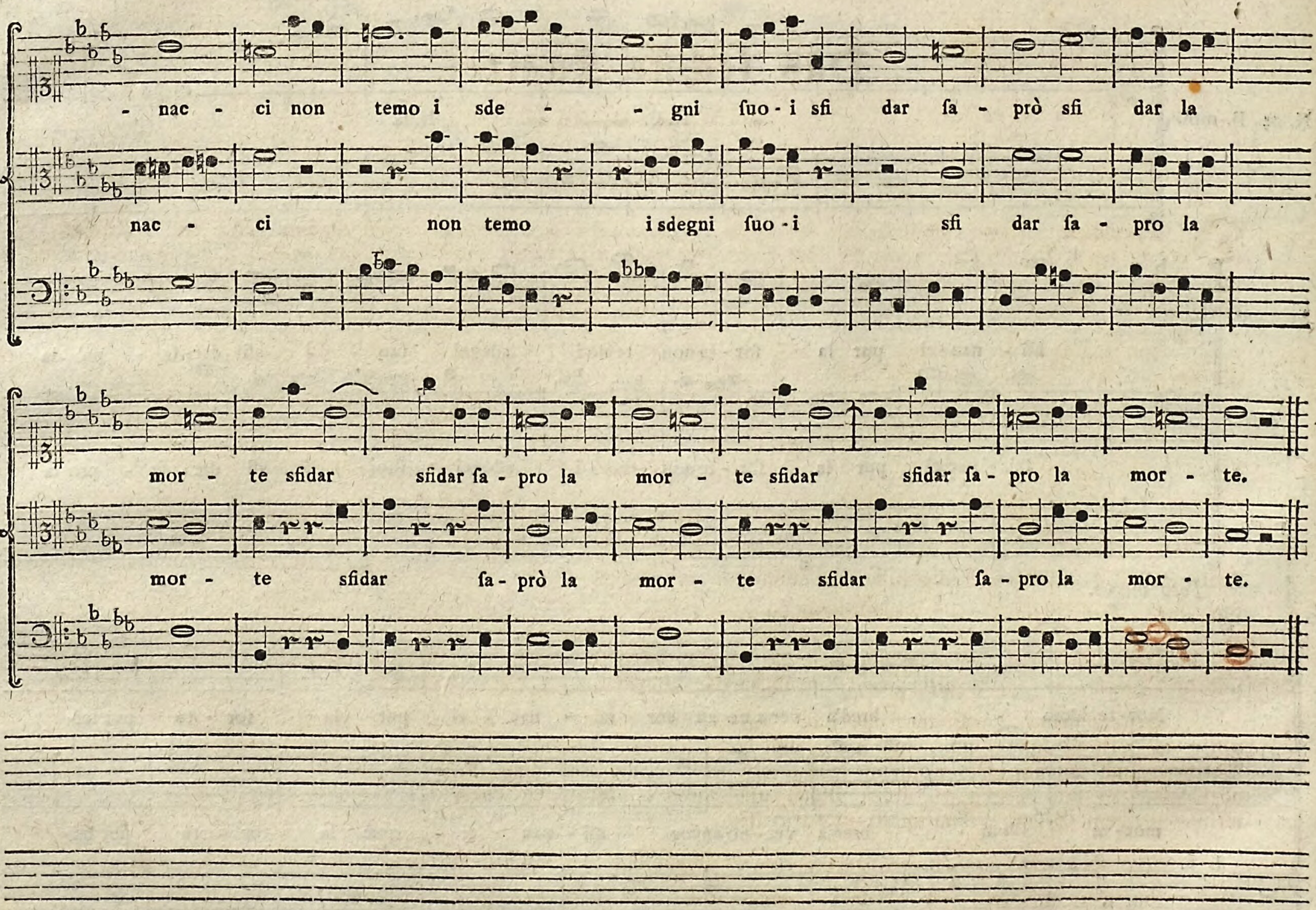




Allegro.


a
men
a
men
a
men.
men.


N. 24. B. mol.
N. B.
N. B.
Soprano.
Mi - nac - ci pur la for - te non temo i sdegni ſuo - i ſfi dar ſa - prò la
Alto.
Mi - nac-ci pur la for - te non temo i sdegni ſuo - i, ſfi dar ſa - pro la
Baſſo.
Poco vivace.
Mor - te L'om - - bred'a ver a no an - cor mi - nac - ci pur la for - te pur mi-
mor - te L'om - bred'a ver - no ancor mi - nac - ci pur la for - te pur mi-


- nac - ci non temo i sde - - gni ſuo - i sfi dar ſa - prò sfi dar la
nac - ci non temo i sdegni ſuo - i sfi dar ſa - pro la
mor - te sfidar sfidar ſa - pro la mor - te sfidar sfidar ſa - pro la mor - te.
mor - te sfidar ſa - prò la mor - te sfidar ſa - pro la mor - te.

Das ſechſte Kapitel.

Von den Vorſchlägen.

Die Vorſchläge gehören eigentlich mit unter die Auszierungen des Geſangs, und obſchon ſelbe am leichteſten zu erlernen ſind, ſo verdienen ſie doch ihrer Verſchiedenheit wegen eine eigene Abhandlung; ſie haben vor allen andern dieſes eigen, daß, wenn ſie anders am rechten Ort angebracht werden, ſie ſich oft nacheinander dürfen hören laſſen, ohne darum zum Eckel zu werden.

Ein Vorſchlag iſt ein Ton, der größtentheils um eine Sekunde entweder höher, oder tiefer liegt, als der folgende Ton, in den man gehen will. Fig. 1.

Doch iſt es aber auch zuweilen ein entfernterer, wie wir in der Folge ſehen werden.

Die Abſicht, warum ſich ein Sänger der Vorſchläge bedient, ſoll ſich auf folgende 4 Haupturſachen beſchränken;

Erſtens: Den Geſang beſſer miteinander zu verbinden.

Zweytens: Etwas ſcheinbar leeres in der Bewegung der Melodie auszufüllen.

Drittens: Die Harmonie reicher und manichfaltiger zu machen.

Viertens: Dem Geſang mehr Lebhaftigkeit zu verſchaffen.

Jeder Vorſchlag, der nicht eine oder die andere dieſer Urſachen zum Grunde hat, iſt zwecklos und übel angebracht. Es giebt zwey Gattungen der Vorſchläge, kurze und längere.

Erſtere nennet Bach unveränderliche, leztere aber veränderliche. Unveränderliche werden erſtere genennet, weil ſie immer ganz kurz ſind, und der folgenden Hauptnote, ſie mag kurz oder lang, die Taktbewegung langſam oder geſchwind ſeyn, nur ſehr wenig von ihrer Dauer benehmen; gewöhnlich aber finden ſie nur vor kurzen Noten Platz, und haben hauptſächlich die vierte Urſache zum Grund, welche iſt, dem Geſang Lebhaftigkeit zu verſchaffen. Fig. 2.

Aus eben dieſer Urſache machen die kurzen Vorſchläge bey raſchen Ausdrücken gute Wirkung. Fig. 3.

Es iſt zu merken, daß die Sylbe, welche unter der Hauptnote ſteht, jedesmal mit dem Vorſchlag ſchon angeſprochen werde; doch fällt mir eben eine Stelle aus dem Stabat Mater von Pergoleſi ein, wo hievon abgegangen werden muß; in der Sopran-Aria: Cujus animam, darf man die Sylbe di des Wortes Gladius nicht auf den Vorſchlag anſprechen, weil ſie hiedurch lang würde, da

ſie doch kurz iſt; meines Erachtens ſoll dort der Vorſchlag als Hauptnote ausgeſchrieben ſeyn, ſo zwar, daß die Sylbe Glə die erſten zwey Taktſchläge, und das di den letzten Schlag, oder das letzte Achtel bekomme.

Bey geſchwinder Taktbewegung ſind die Vorſchläge gewöhnlich unveränderlich, das iſt, kurz;
Fig. 4. vorzüglich, wenn die letzte Note des vorhergehenden Takts zu Anfang des folgenden wiederholet wird.

Die Vorſchläge ſind zwiſchen Terzen Sprüngen abwärts in geſchwinder Taktbewegung mei-
Fig. 5. ſtens kurz.

Bey den Vorſchlägen vor Triolen muß man ſich hüten, daß man ſelbe nicht mit andern Figuren
Fig. 6. verwechsle.

Die veränderlichen Vorſchläge werden darum ſo genennt, weil ihre Währung größtentheils von der längern oder kürzern Dauer der Hauptnote abhängt, zu der ſie gehören. Sie benehmen der folgenden Note gewöhnlich die Hälfte ihrer Dauer; ſie dienen den Geſang beſſer miteinander zu verbinden, die Harmonie reicher zu machen, endlich auch etwas ſcheinbar leeres in der Melodie auszufüllen. Um den erſten Zweck zu erreichen, müſſen die Vorſchläge ihrer folgenden Hauptnote feſt angehängt werden, daß nichts leeres dazwiſchen bleibt: größtentheils machen ſie gegen den Baß eine Diſſonanz, weil gerade die Diſſonanzen die Harmonie reicher machen; was Conſonanzen und Diſſonanzen ſeyen, iſt im dritten Kapitel geſagt worden.

Fig. 7. Die Vorſchläge ſind bald auf, bald abſteigend, bald halbe, bald ganze Töne.

Die Vorſchläge überhaupts, beſonders aber die ein Erhöhung- oder Erniedrigungszeichen vor ſich haben, müſſen etwas ſchärfer angegeben werden, als die Hauptnote ſelbſt. Sehr oft, wenn hinter der Hauptnote ein Punkt ſteht, nimmt der vorhergehende Vorſchlag die Zeit derſelben ein, und dieſe
Fig. 8. wird erſt angegeben, wenn der Punkt eintritt.

Nicht minder, wenn nach der Hauptnote eine von den kurzen Pauſen ſteht, nimmt der Vor-
Fig. 9. ſchlag die ganze Zeit der Hauptnote ein, und dieſe wird erſt angeſchlagen, wenn die Pauſe ſelbſt eintritt.

Ein gleiches geſchieht oft, wenn an die Hauptnote eine kürzere angehängt iſt, da nimmt der
Fig. 10. Vorſchlag ebenfalls die ganze Zeit der Hauptnote ein, und dieſe den Platz der kürzern.

Doch muß man bey dieſen und ähnlichen Fällen ſehr behutſam ſeyn, und den Gang des Baſſes ſammt der Begleitung in Betrachtung ziehen: wer, vorzüglich bey neuern Compoſitionen dieſes immer ſo halten wollte, der würde ſehr oft fehlen; man kann ſich deſſen unter andern in mehrern Stellen der Opera la Clemenza di Tito vom Mozart überzeugen.

Die Vorſchläge zwiſchen Terzen- Sprüngen in langſamer Taktbewegung ſind veränderlich, das iſt, lang; ihr Zweck iſt, Verbindung der Melodie: will man ihnen auch bey manchen Stellen die halbe Dauer ihrer folgenden Hauptnote nicht geben, ſo ſoll man ſie höchſtens zur Note einer Triole machen,
F. 11-12. alſo zwar, daß Fig. 11. ausgeführet werde, wie Fig. 12.

Die

Die Vorſchläge gehören in die Zeit der folgenden Note, und nicht der vorhergehenden, alſo darf Fig. 13. nicht ausgeführet werden, wie Fig. 14. F. 13-14.

Die Vorſchläge liegen nicht immer nur um eine Sekunde höher oder tiefer, als ihre folgende Hauptnote, ſie ſtehen wohl oft von ſelber in einer Entfernung von allen Intervallen durch die Octave, nämlich: einer Terz Fig. 15., einer Quart Fig. 16, einer Quint Fig. 17., einer Sext Fig. 18., einer Sept Fig. 19., einer Octav Fig. 20. Fig. 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Die veränderlichen Vorſchläge ſtehen faſt immer nur vor anſchlagenden Noten zu Anfang der guten Takttheile; man muß alſo vorerſt wiſſen, was Takttheile, Taktglieder, anſchlagende und durchgehende Noten ſeyen.

Wir haben, wie bekannt, zwey Hauptgattungen des Takts, den geraden nämlich, und den ungeraden. Zuerſt von dem geraden: der $\frac{2}{4}$ Takt hat 2 Streich oder 2 Takttheile, auf deren jeden eine viertel Note kömmt: der Niederſtreich oder die erſte viertel Note heißt die anſchlagende Note oder der gute Takttheil, der Aufſtreich aber, oder die zweyte viertel Note heißt die durchgehende Note, oder der ſchlechte Takttheil; auf gleiche Weiſe verhält es ſich mit dem gemeinen Allabreve-Takt, welcher ebenfalls 2 Streiche hat, auf deren jeden aber ſtatt der viertel Note eine halbe kommt.

Der ganze oder ſogenannte 4 viertel Takt hat zwar 4 Streich, iſt in ſich ſelbſt aber nur ein verdoppelter 2 viertel Takt (wenn wir ausnehmen, daß die Sylbe, welche auf den erſten Streich des 2ten Takts im 2 viertel Takt fällt, ein viel ſchwerers Gewicht erhält, als jene, welche auf den dritten Streich des ganzen Takts kommt). Dieſer ganze Takt nun hat 4 Streich oder 4 Takttheile, auf deren jeden ebenfalls eine viertel Note kommt; der erſte Streich oder die erſte viertel Note heißt die anſchlagende Note, und iſt ein guter Takttheil, der zweyte Streich oder die zweyte viertel Note heißt die durchgehende Note, und iſt ein ſchlechter Takttheil. Der dritte Streich iſt wie der erſte ein guter Takttheil, und die Note deſſelben anſchlagend; der vierte Streich iſt wie der zweyte ein ſchlechter Takttheil, und die Note deſſelben durchgehend: eben ſo, wie dieſer 4 viertel Takt iſt auch der eigentliche Allabreve-Takt, der 4 halbe Schläge hat, zu behandeln.

Die $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takte, wenn ſelbe 6 gleich lange Noten enthalten, haben 6 Streiche, das iſt, 6 Takttheile (werden aber nur immer mit 4 oder 2 Streichen gegeben) von dieſen iſt der erſte Takttheil oder die 1te Not gute, der 2te und 3te ſchlecht, der 4te abermals gut, der 5te und 6te ſchlecht; im langſamen Tempo werden ſie gewöhnlich mit 4 ungleichen Streichen gegeben, ſo wie bey geſchwinderer Taktbewegung gar nur mit zweyen gleichen; im erſten Fall enthält der 1te Streich den guten, der 2te den ſchlechten, der 3te den guten, der 4te den ſchlechten Takttheil: im letztern Fall iſt der 1te Streich der gute, der 2te Streich aber der ſchlechte Takttheil.

Der $\frac{12}{8}$ Takt iſt ein doppelter $\frac{6}{8}$ Takt, er hat, ſo wie der 4 viertel Takt, 4 gleiche Schläge; beſteht er aus 12 gleichen Theilen, ſo iſt die 1te, 4te, 7te, 10te Note ein guter Takttheil, alle übrige

ſind ſchlechte; kommen in ſelben 4 punktirte Noten vor, deren jede 3 gleiche Theile in ſich enthält, ſo iſt die 1te Note ein guter, die 2te ein ſchlechter, die 3te ein guter, die 4te abermal ein ſchlechter Takttheil; und nun von den ungeraden Taktarten.

Der $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$ Takt haben 3 Takttheile: der 1te Streich iſt der gute Takttheil, der 2te und 3te ſind die ſchlechten, folglich iſt die Note des erſten Streichs anſchlagend, die übrigen zwey ſind durchgehend. Der $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{4}$ Takt, ſofern ſelbe 9 gleich lange Noten haben, zählen auch eigentlich 9 Takttheile, von denen der 1te, 4te, und 7te anſchlagend oder gut, die übrigen durchgehend oder ſchlecht ſind. Da man ſie aber, wie die obigen Trippeltakte, ebenfalls mit 3 Streichen zu geben pflegt, ſo iſt der 1te Streich der gute Takttheil, der 2te und 3te ſind die ſchlechten. Was bisher von den Takttheilen
Fig. 21. aller gebräuchlichen Taktarten iſt geſagt worden, wird durch Fig. 21. vollends klar; die mit einem Querſtrich (—) bezeichneten Noten ſind gute, die mit einem o ſind ſchlechte Takttheile.

Nun muß man auch wiſſen was Taktglieder ſeyen. Taktglieder ſind in jeder Taktart alle Noten, die von geringerer Währung ſind, als jene Noten, von denen der vorgezeichnete Takt ſeine Benennung hat: im $\frac{2}{4}$ Takt ſind es ſchon die Achteln, im gemeinen Allabreve-Takt die viertel Noten. Im 4 viertel oder ganzen Takt, ſo wie beym eigentlichen Allabreve-Takt ſind es ebenfalls ſchon die achtel Noten; im $\frac{3}{8}$ Takt ſind es die Sechszehntl, im $\frac{3}{4}$ die Achteln u. ſ. w. Jene Taktglieder, die mit einem Streich anfangen, ſind allzeit die guten, die übrigen die ſchlechten; werden aber dieſe Taktglieder in noch kleinere Noten eingetheilt, ſo heißt abermal die Note von der ungeraden Zahl die anſchlagende, und die von der geraden Zahl die durchgehende, z. B. im $\frac{2}{4}$ Takt ſind die viertel Noten Takttheile, die achtel Noten aber Taktglieder, von dieſen 4 Achteln ſind die 1te und 3te, weil mit ſelben jedesmal ein Streich anfängt, gut; die 2te und 4te ſchlecht; kommen nun in ſolch einem $\frac{2}{4}$ Takt noch kleinere Noten, nämlich Sechszehntl vor, ſo ſind aus dieſem 8 Sechszehnteln die von der ungeraden Zahl, nämlich, die 1te, 3te, 5te, 7te anſchlagend
Fig. 22. und gut, die von der geraden Zahl als: 2te, 4te, 6te, 8te durchgehend und ſchlecht. Fig. 22. erklärt alles deutlich; die in dieſer Figur mit einem Querſtrich (—) bezeichneten Noten ſind die guten, die mit einem o die ſchlechten Taktglieder.

Die Sachverſtändigen mögen mir verzeihen, daß ich hierinn etwas weitläufig geworden, für jene, die es noch nicht wiſſen, habe ich doch nicht zuviel geſchrieben; zudem iſt es für viele andere Fälle höchſt nöthig, dieſes ausführlich zu wiſſen.

Ich ſagte oben, daß die veränderlichen Vorſchläge faſt immer nur vor anſchlagenden Noten zu Anfang der guten Takttheile ſtehen. Fig. 23. Sie finden ſich aber auch zuweilen vor ſchlechten Takttheilen,
F. 23-24. ja wohl gar vor durchgehenden ſchlechten Taktgliedern, für beydes liefert Beyſpiele Fig. 24.

Die fernern Anleitungen über das Anbringen oder nicht Anbringen der Vorſchläge laufen in dem Muſikbogen mit denen ſich jedesmal darauf beziehenden Exempeln in einem fort.

Fig. 1.

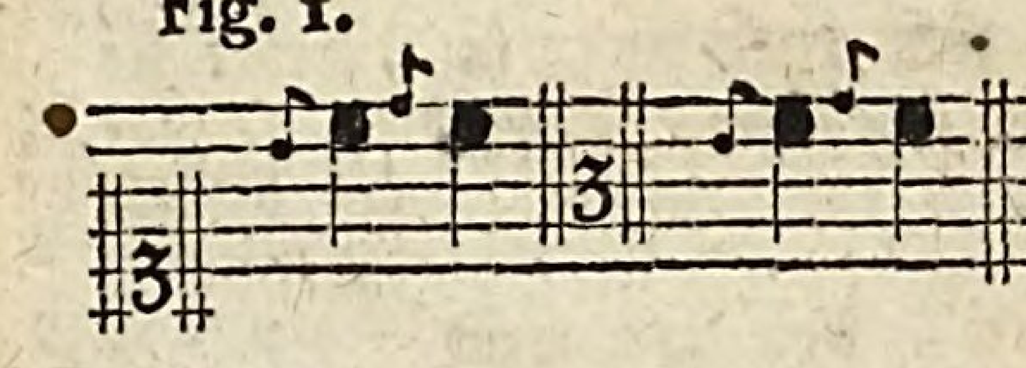
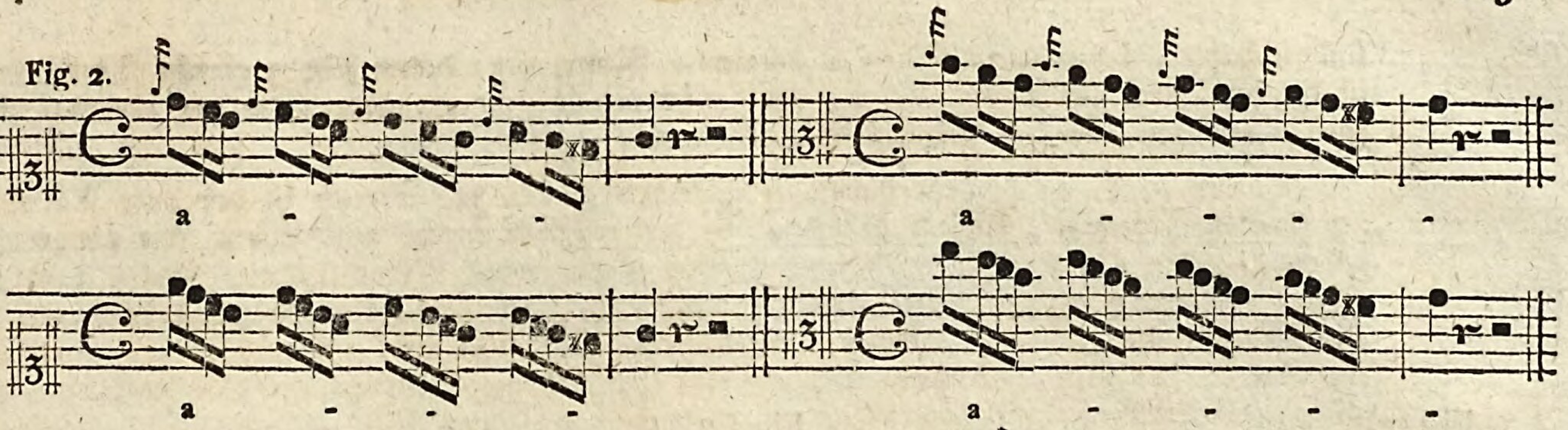


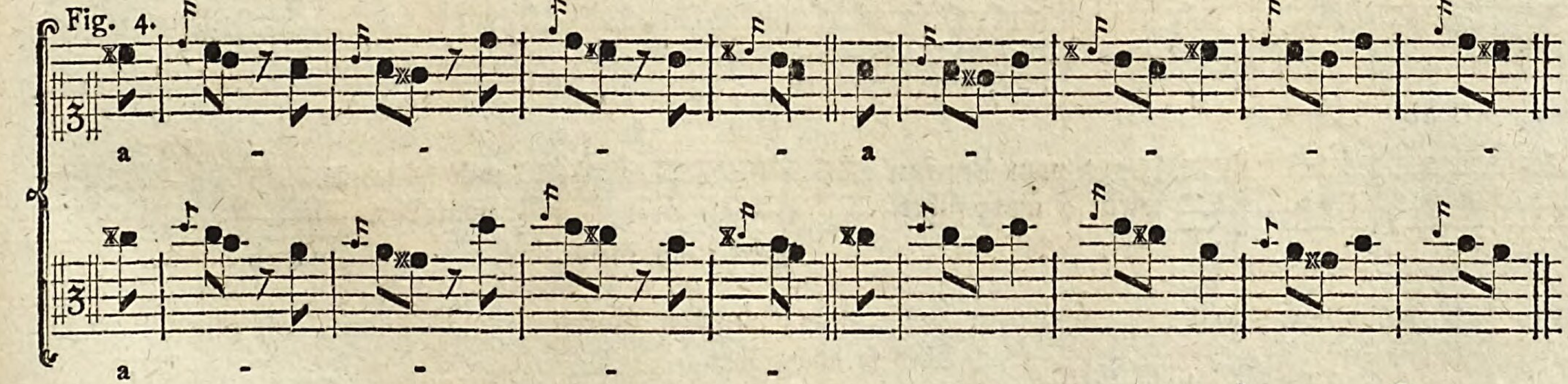
Fig. 2.



Bey dieſem Beyſpiele ſind die Vorſchläge ganz kurz, und dürfen nicht lauten, wie folgende Figuren:

Fig. 3.

Fig. 4.



Wenn nicht etwan eine andere Urſache die Verbindung beyder Töne fodert, in welchem Fall ſie aber ein verſtändiger Componiſt ſelbſt anzeiget; Auch muß die vorhergehende Note mit dem Vorſchlag verbunden, und dieſer Ja nicht eigends angeſchlagen werden.

Fig. 5.

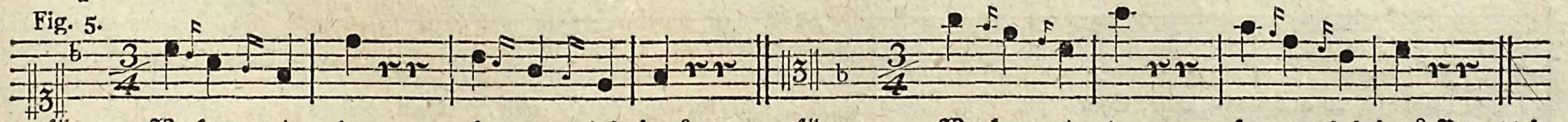
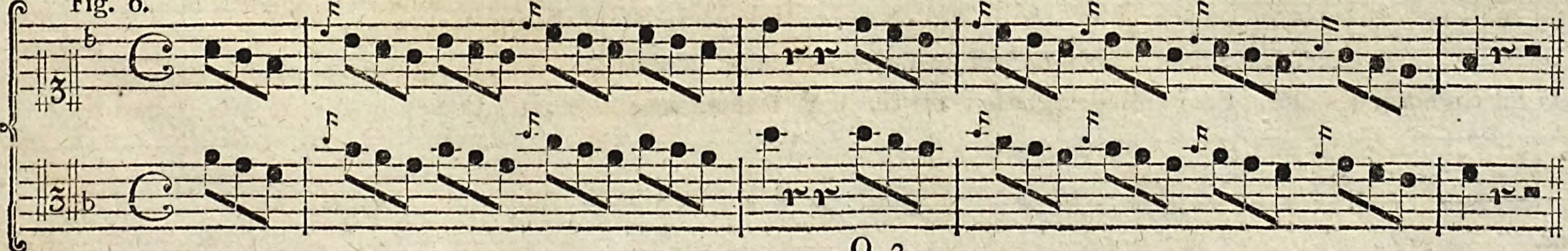
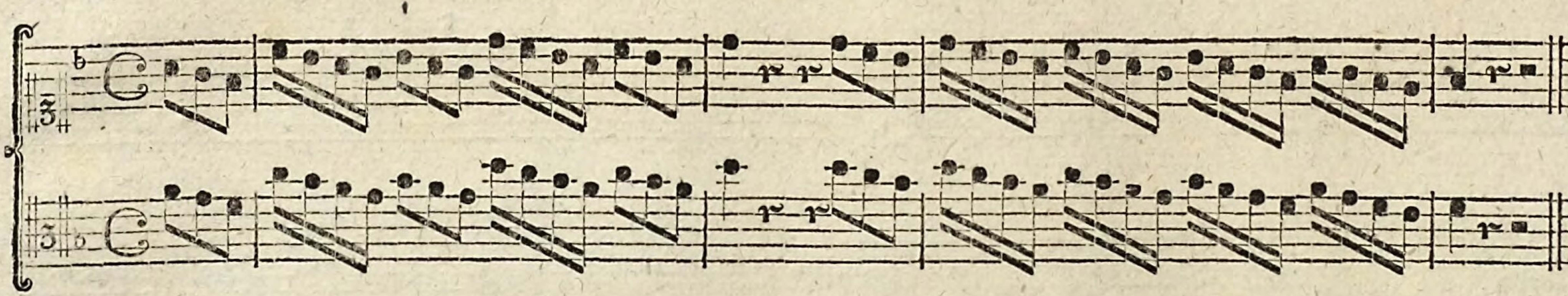


Fig. 6.



Bey dieſer und ähnlichen Stellen müſſen die Vorſchläge ganz kurz ſeyn, damit dieſe Figur nicht laute wie die folgende.



Jedes Ohr wird ſehr leicht bemerken, wie verſchieden dieſe Figur von der vorhergehenden laute.

Fig. 7. Fig. 8.

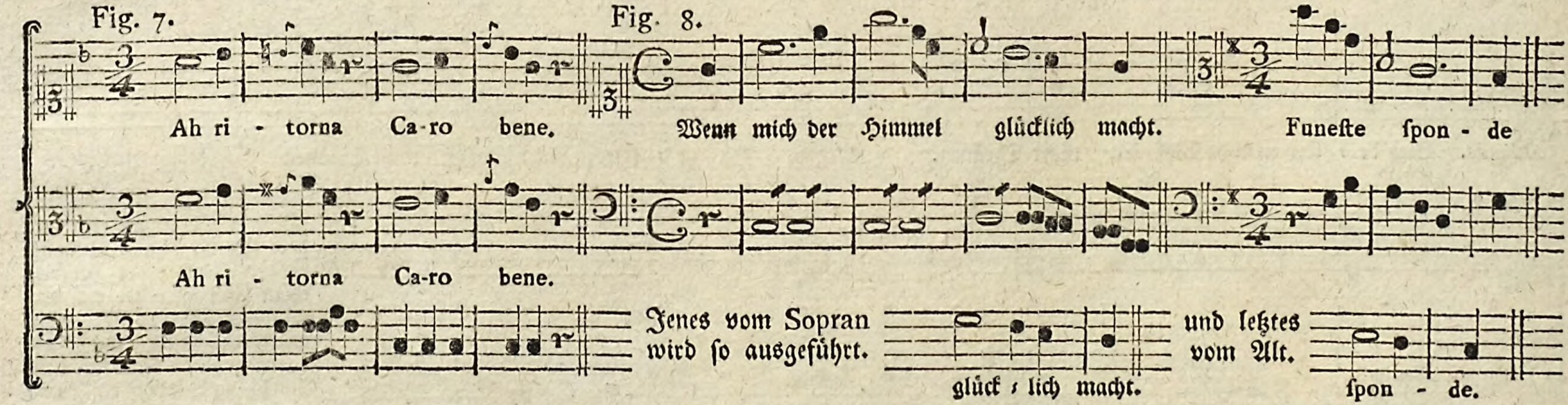
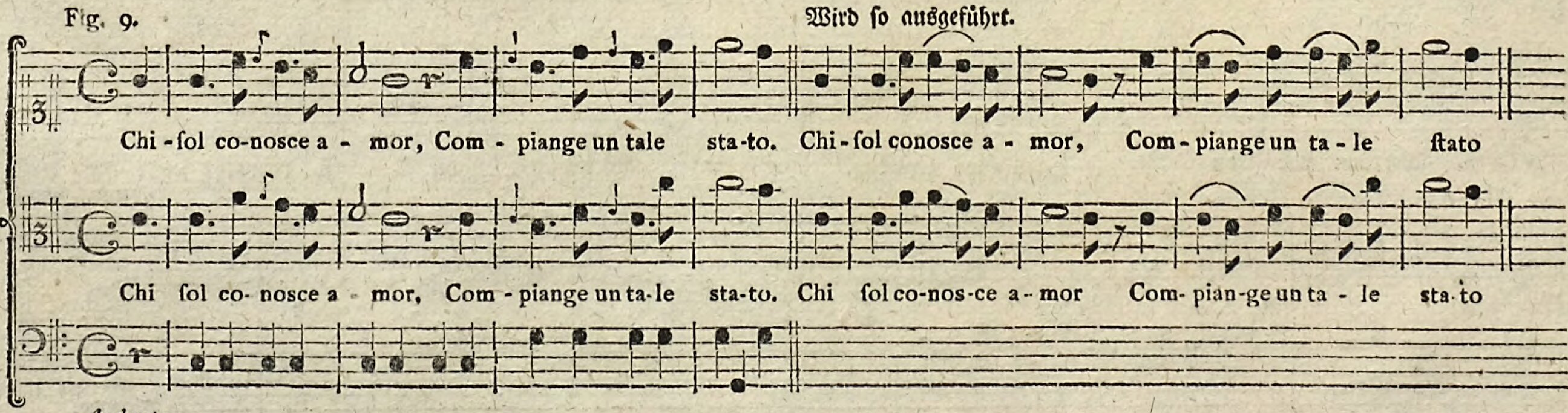


Fig. 9.



Andante.

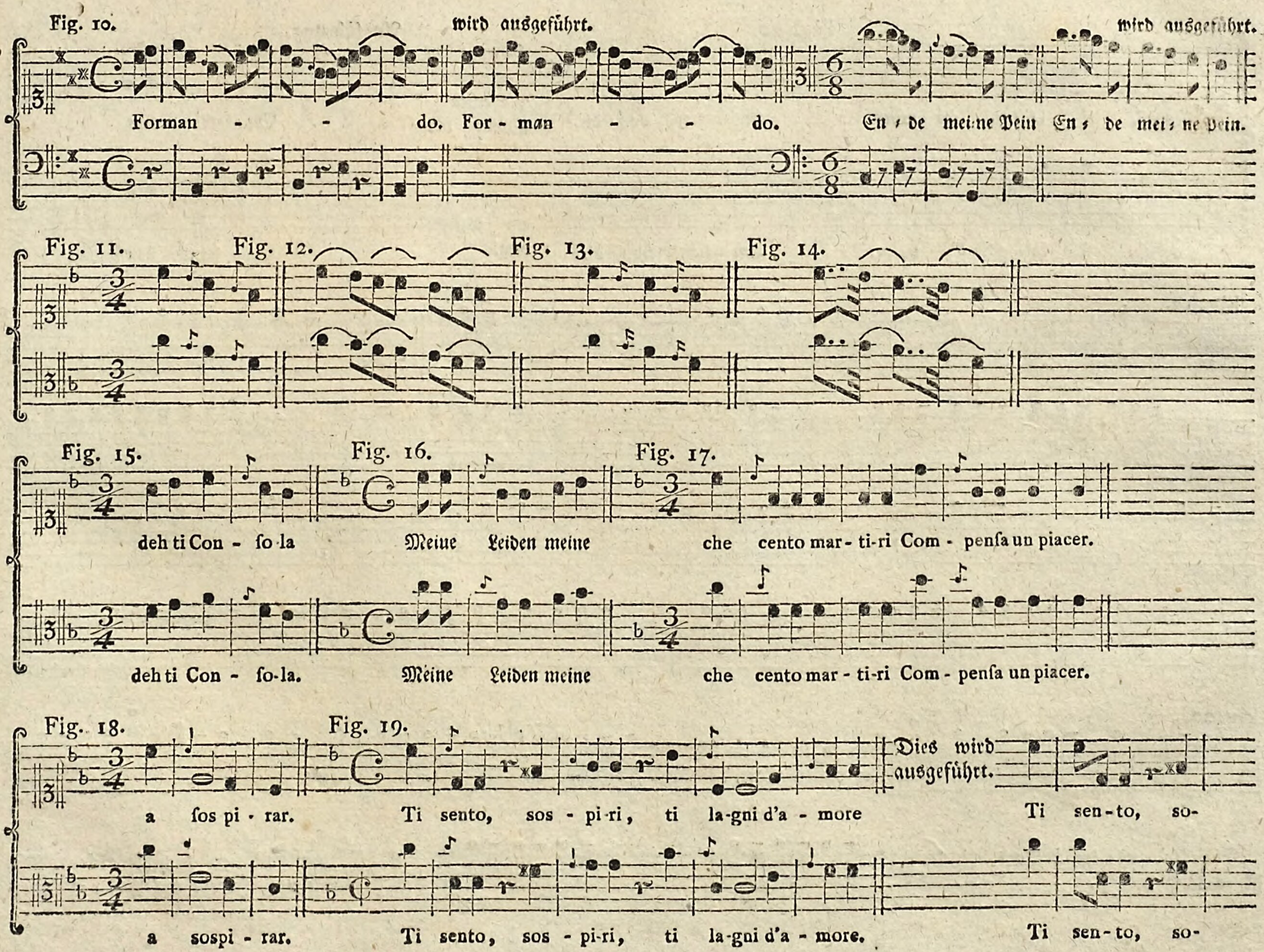


Fig. 10.
wird ausgeführt.
wird ausgeführt.
Forman - - do. For - man - - do.
En - de mei-ne Pein En - de mei - ne Pein.
Fig. 11.
Fig. 12.
Fig. 13.
Fig. 14.
Fig. 15.
Fig. 16.
Fig. 17.
deh ti Con - ſo la
Meine Leiden meine
che cento mar - ti-ri Com - penſa un piacer.
deh ti Con - ſo-la.
Meine Leiden meine
che cento mar - ti-ri Com - penſa un piacer.
Fig. 18.
Fig. 19.
Dies wird ausgeführt.
a ſos pi - rar.
Ti sento, sos - pi-ri, ti la-gni d'a - more
Ti sen-to, so-
a sospi - rar.
Ti sento, sos - pi-ri, ti la-gni d'a - more.
Ti sen-to, so-

Fig. 20. Ausführung.

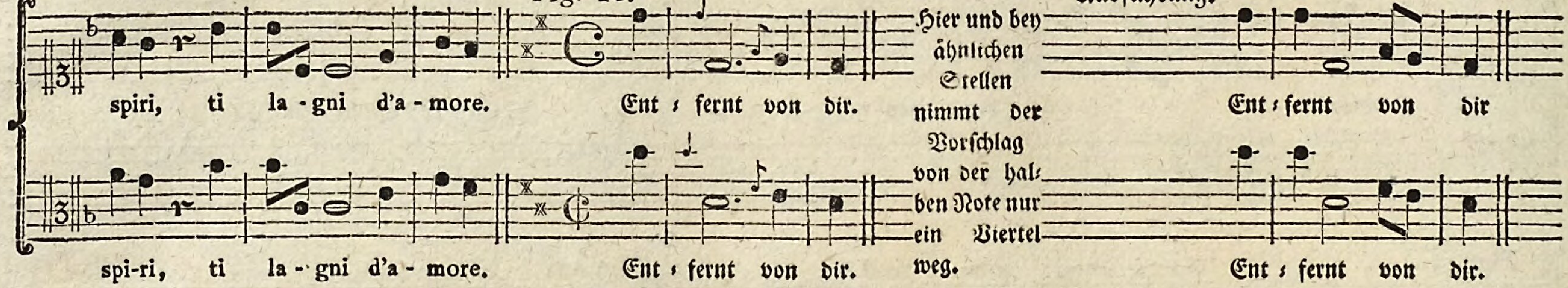


Fig. 12.

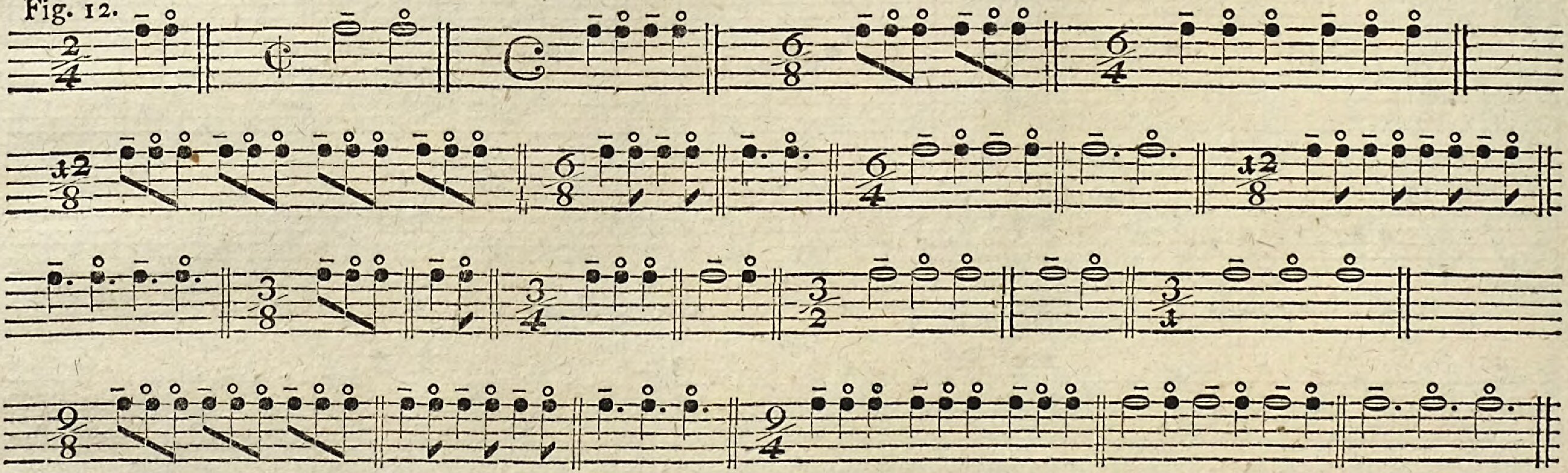
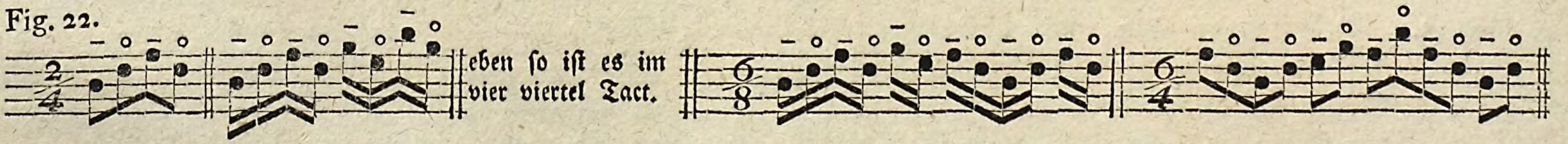
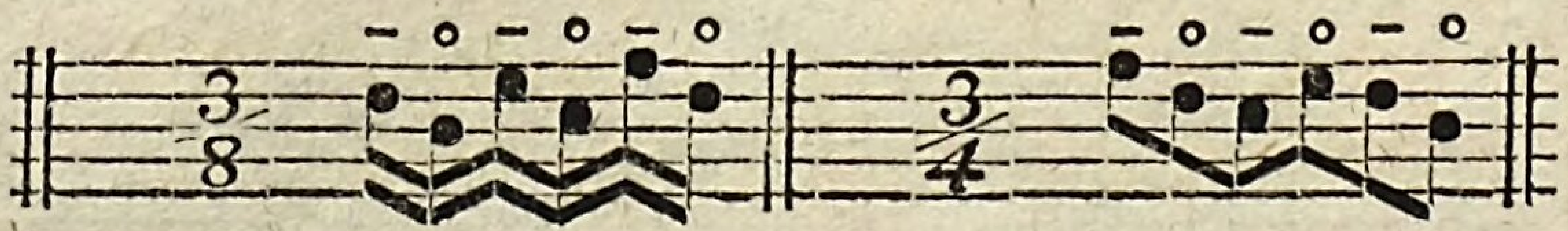


Fig. 22.



Eben ſo, wie im $\frac{6}{8}$ Tact, iſt es auch im $\frac{12}{8}$.



Nach dem Muſter des $\frac{3}{8}$ richtet ſich der $\frac{9}{8}$ ſo wie nach Jenem des $\frac{3}{4}$ der $\frac{9}{4}$ Tact

Fig. 23.

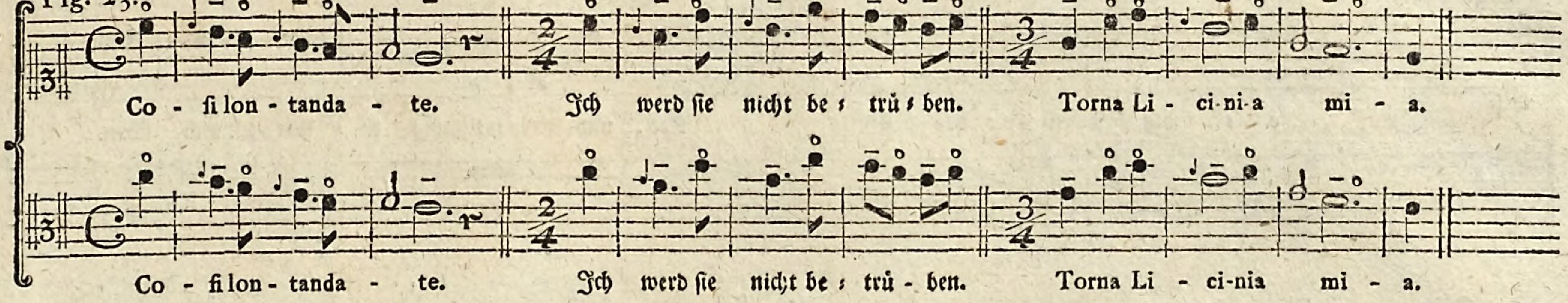
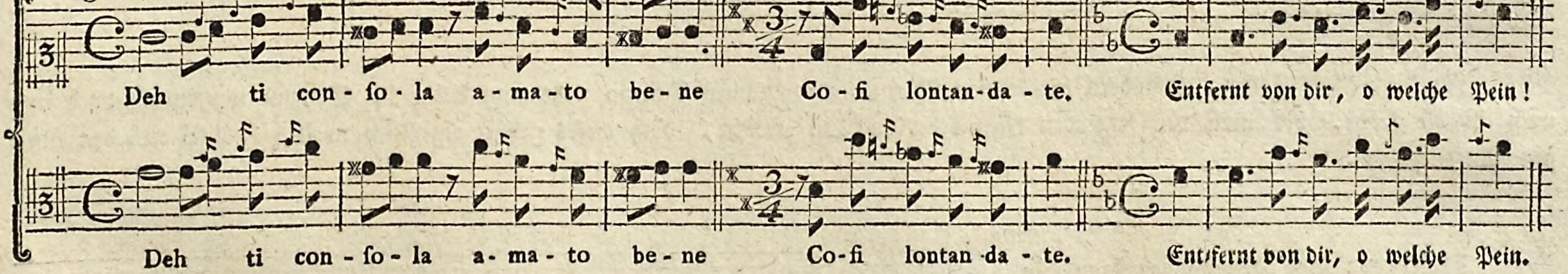


Fig. 24.

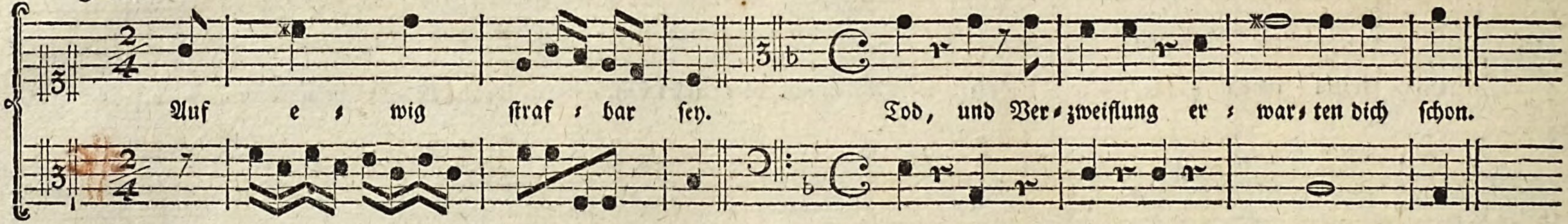


Der Ausdruck des Affekts fodert zuweilen, daß die veränderlichen Vorſchläge länger als die Hälfte ihrer folgenden Noten gehalten werden, wie in obigen zwey Beyſpielen. Deh ti conſola und Coſi lontan der Fall iſt. Die Vorſchläge des letztern Beyſpiels haben, wie ſchon bekannt, eine andere Urſache ihrer längern Dauer.

Aus dieſer Abhandlung iſt faſt hinglänglich zu erſehen, wie es ſowohl mit den unveränderlichen als veränderlichen Vorſchlägen gehalten werden ſoll: Nun will ich noch einige Regeln beiſetzen, welche zur Richtſchnur für manche Fälle dienen, in denen das Anbringen der Vorſchläge fehlerhaft und wieder den guten Geſchmack ſeyn würde.

Erſtens: Bey Betrugsſprüngen ſoll kein Vorſchlag angebracht werden. Fig. 25. Weil dadurch das Gewicht und der Nachdruck des Haupttons ſelbſt gänzlich geſchwächt würde.

Fig. 25.

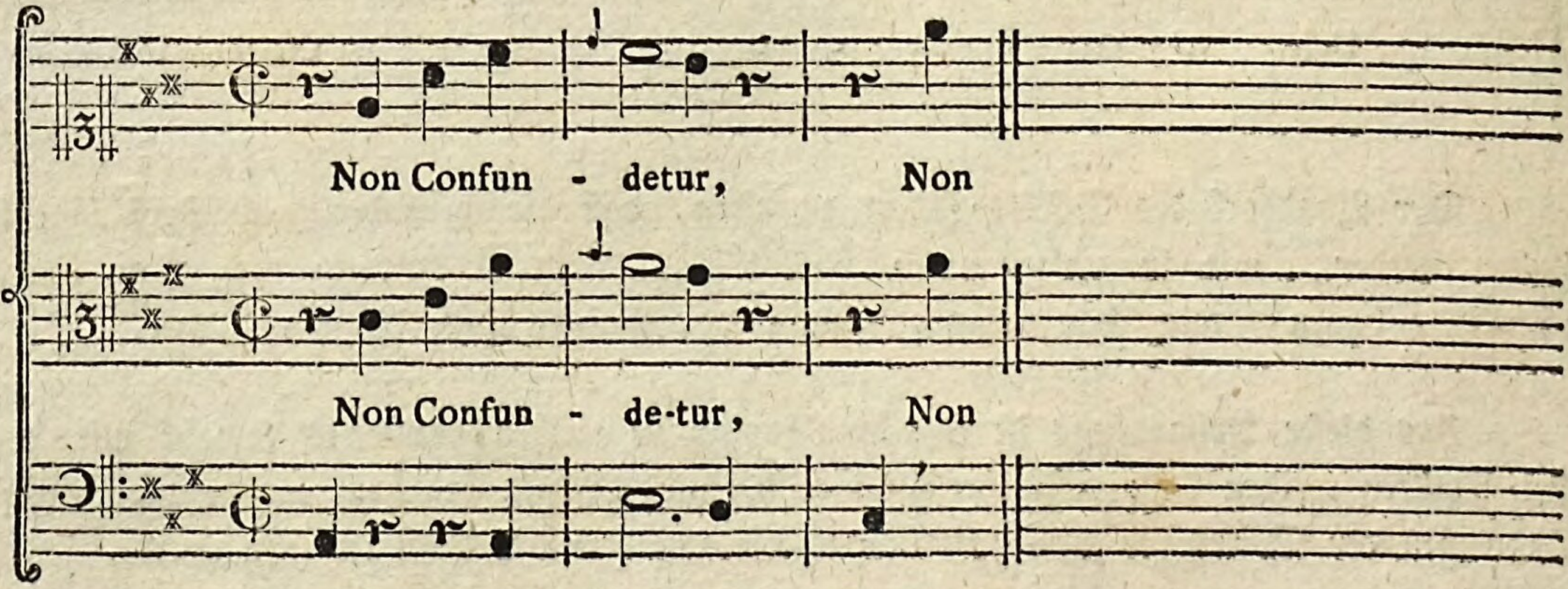


Zweytens: Bey folgenden und ähnlichen Stellen wären die beygeſetzte Vorſchläge fehlerhaft.

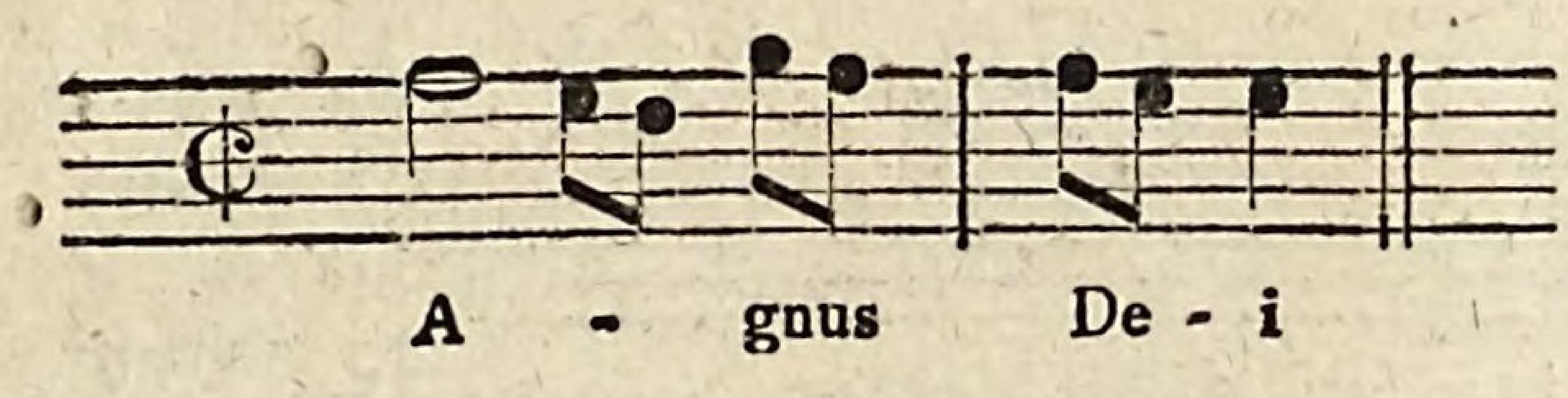
In dergleichen Fällen, beſonders bey langen Noten im langſamen Tempo zieht man lieber die Stimme unvermerkt nach und nach in die Höhe, bis man den folgenden kleinen halben Ton erreicht, doch dieſes gehört eigentlich in das Kapitel von den übrigen Auszierungen.

Drittens: Vor Vorſchlägen kann kein anderer Vorſchlag ſeyn, wohl aber vor Noten, die eigentlich nichts, als Vorſchläge ſind, von Componiſten aber als Hauptnoten ausgeſchrieben worden.

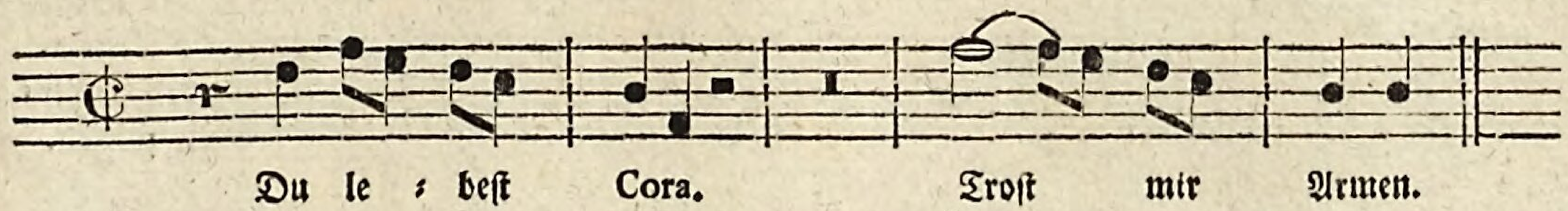
Zuweilen braucht der Componiſt ausgeſchriebene Noten, um die Wörter unterzubringen.



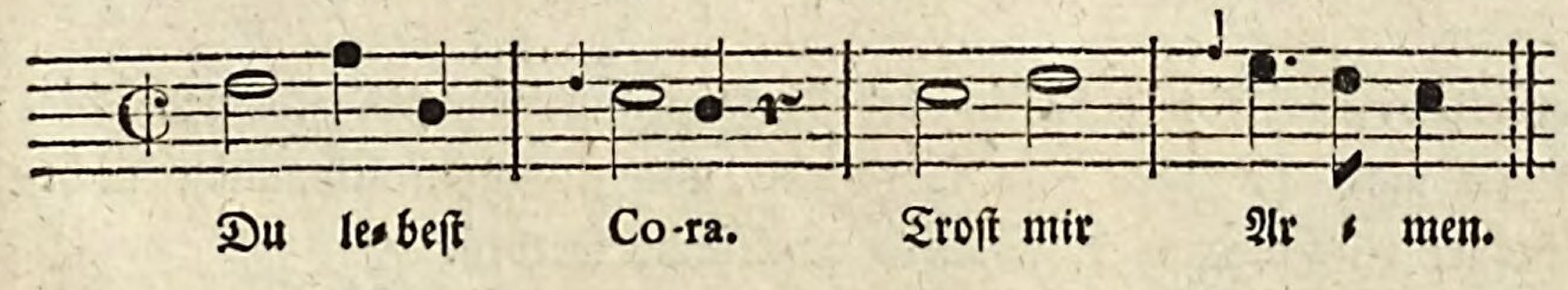
Viertens: Weder im Anfange eines Stücks, noch im Anfange eines Haupttheils deſſelben, noch auch nach einer etwas längern Pauſe darf die erſte Note einen Vorſchlag bekommen, nicht einmal vor einer Note, die einen kleinern Einſchnitt der Melodie anfängt; Man ſehe hierüber folgende Beyſpiele:



Vor der erſten Note würde ein Vorſchlag höchſt unſchicklich ſeyn, denn keine der vier Haupturſachen würde ihn hier rechtfertigen: eben ſo wenig darf die erſte Note eines Haupttheils der Aria einen Vorſchlag bekommen.

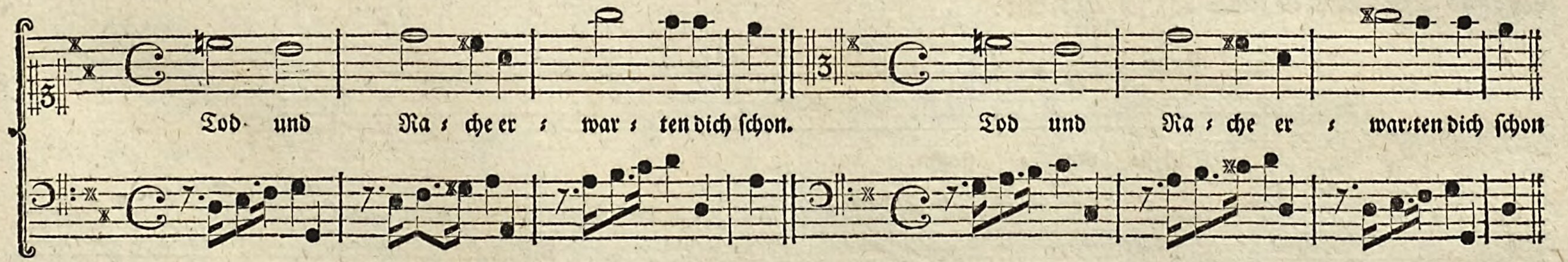


Eben ſo unſchicklich würde hier ein Vorſchlag vor der erſten Note nach den Pauſen ſtehen.

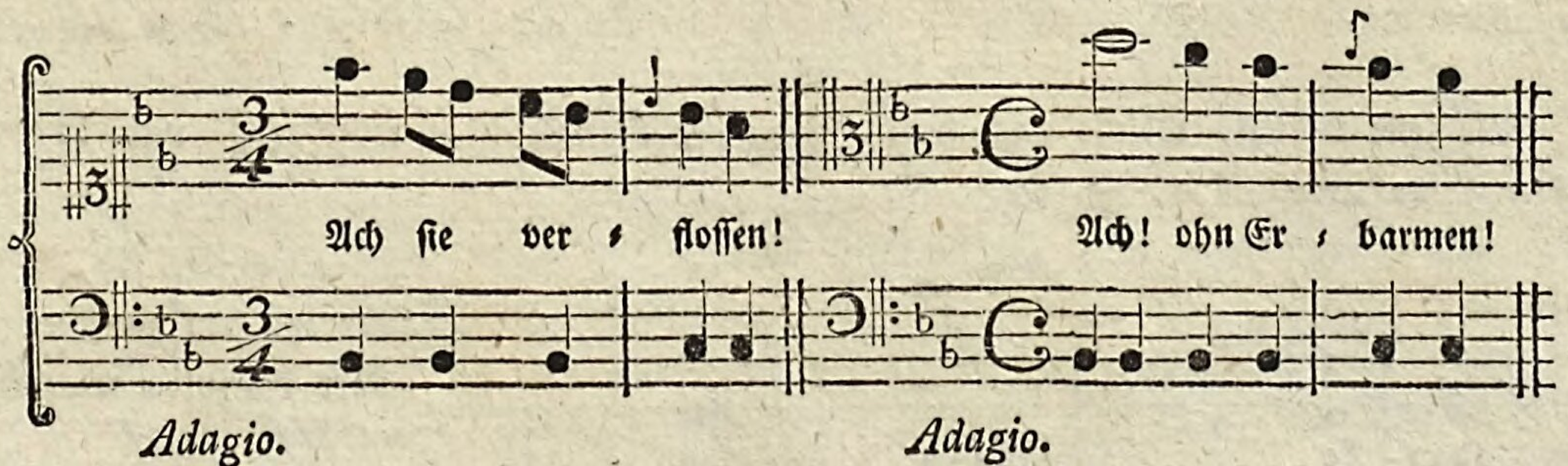


Mit der erſten Note des dritten Tacts fängt ein kleiner Einſchnitt der Melodie an.

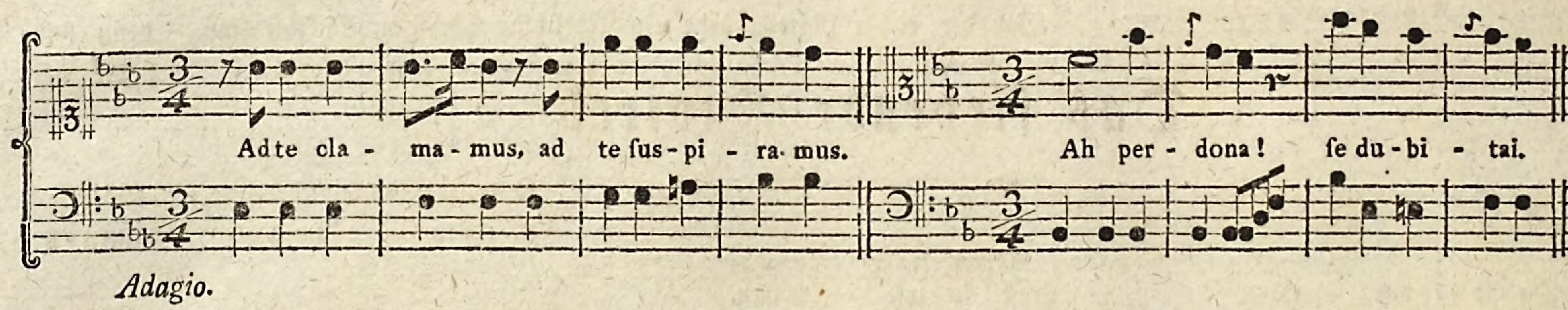
Vor diſſonirenden Noten, welche hervorſtechen ſollen, und worauf der Componiſt ein Gewicht des Ausdrucks gelegt, darf kein Conſonierender Vorſchlag angebracht werden, weil gerade durch einen ſolchen der Ausdruck matt gemacht würde: Vorzüglich vermeide man dies, wenn ſo ein Gewichtston in der Singſtimme anſchlägt, und der Baß nach einer kleinen Pauſe eintritt. Z. B.



Fünftens: Wenn Vorſchläge zwey zu deutliche Octaven oder Quinten gegen den Baß machen, ſo ſind keine anzubringen, Z. B.



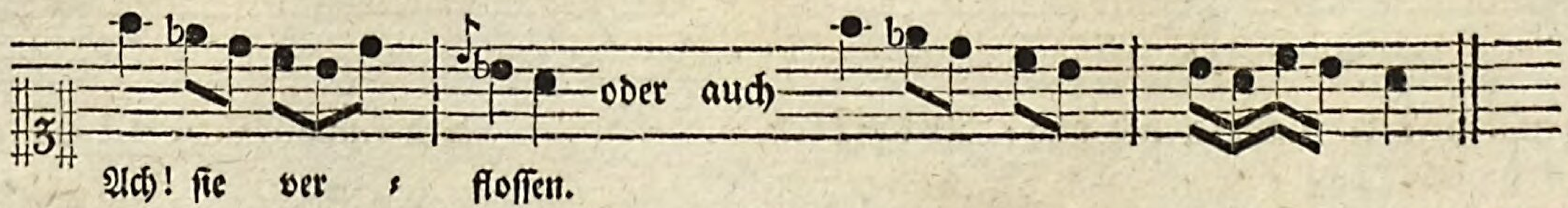
In dieſen beyden Beyſpielen machen die Vorſchläge gegen den Baß Octaven, da doch ſchon die unmittelbar vorhergehenden Töne mit ſelbem in der Octave ſtanden.

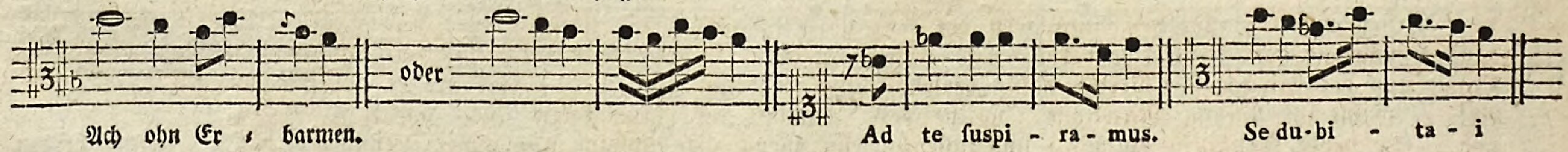


In beyden Beyſpielen ſind immer bei den letzten Vorſchlägen zwey Quinten folgen.

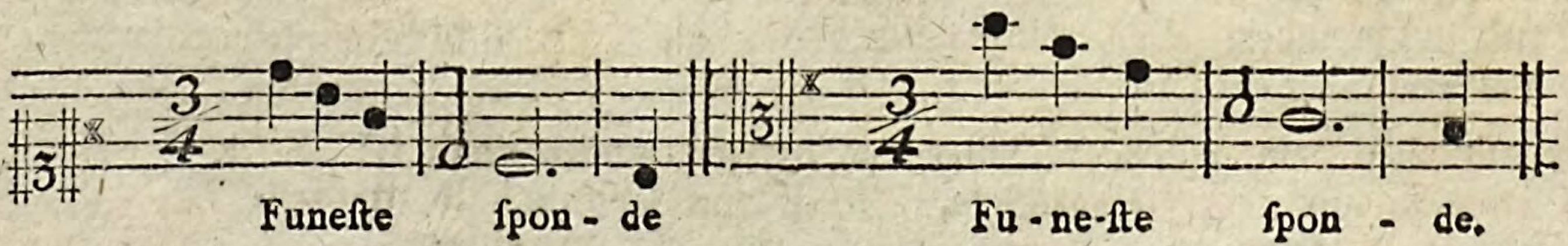
Die Octaven und Quintenfolgen ſind in der Compoſition verbotten, mithin auch in der Ausführung jene Vorſchläge, die ſolche verurſachen, ſie ſollen die Harmonie reicher und mannigfaltiger machen, aber ihre Reinigkeit und Zuſammenſtimmung nicht verderben, eben dieß gilt auch von Vorſchlägen, durch welche allzuhart anſchlagende diſſonanzen verurſacht werden.

Was ich hier von Octaven und Quintenfolgen geſagt, bezieht ſich hauptſächlich auf alle Stellen in ſehr langſamen Tempo, weil in dieſem ſolche Folgen zu merklich ſind: im geſchwinden Tempo hat dieß nicht ſo viel zu ſagen, weil das Ohr kaum Zeit hat, ſelbe zu bemerken, und dadurch nicht beleidiget wird; man unterſcheide alſo die Augen- von den Ohrenquinten: kommt ſo eine Stelle vor, ſo ändre man es lieber auf folgende Art:





Sechstens: Alle jene Noten, welche nach dem Sinne des Componiſten ernſthaft, und in gewiſſen Verſtande ſteif vorgetragen werden ſollen, leiden keine Vorſchläge, z. B.



Hier würden zwiſchen den Terzen-Sprüngen bey dem Wort Funeſte Vorſchläge übel angebracht ſeyn.

Das ſiebende Kapitel.

Von dem Triller.

Der Triller iſt eine Reihe zwey ſchnell aufeinander folgender und immer gleich abwechselnder Töne, welche um eine Sekunde voneinander liegen; der untere iſt der Hauptton, und der ober ihn liegt, ſein Gehülfe. Er iſt eine ſo weſentliche Zierde des Geſangs, ein ſo wichtiges Erforderniß zur Vollkommenheit deſſelben, daß derjenige, welcher entweder gar keinen, oder nur einen fehlerhaften hervorzubringen im Stande iſt, nie ein großer Sänger werden kann. Die Natur giebt ihn nur wenigen von ſelbſt, die allermeiſten müſſen ſich ihn durch fleiſſige Uebung verſchaffen, und auch dieſe iſt ohne einer wohlthätiger Naturgabe hinzu nicht hinlänglich, denn ich ſelbſt kannte ein paar übrigens brave Sänger, bey denen auch ihr eiſerner Fleiß hierinn vergeblich war.

Die Haupteigenſchaften eines guten Trillers ſind.

Erſtens: Daß beyde Töne, aus denen er nämlich beſteht, deutlich und gleich ſeyen.

Zweytens: Daß er leicht und mäßig geſchwind geſchlagen werde.

Es giebt eigentlich 2 Hauptarten eines Trillers: der von einem ganzen Ton Fig. 1., un jenen von einem großen halben Ton Fig. 2. Fig. 1 - 2.

Gewöhnlich kommt den Anfängern der erſte ſchwerer an als der zweyte; ein Beweis deſſen iſt, daß ſie während dem Wechſel beyder Töne ſo gerne vom obern ganzen Tone in den halben herabkommen. Damit nun der Singmeiſter hierinn nichts verſehe, oder wohl gar verderbe, ſo verfahre er auf folgende Art: er wähle im Anfang Mitteltöne, welche dem Schüler am natürlichſten ſind, wie z. B. Fig. 1. und 2. für beyde Stimmen enthält, und laſſe ſie ſelbe zuerſt als Achteln in mäßiger Bewegung nach vollkommen gleichen Schlägen mit dem Selbſtlauter A, als die bequemſten ſolange fortführen, als ſie es in einem Athem vermögen; dabey ſey er aber beſorgt, das beyde Töne ſtets ſo genau miteinander verbunden abwechſeln, daß nichts leeres dazwiſchen zu bemerken ſey; iſt nun in dem, was die Dauer, Stärke und Reinigkeit dieſer 2 Töne betrifft, eine möglichſt vollkommene Gleichheit erreicht, dann muß eben dieß in einer immer um einen kleinern Grad geſchwindern Bewegung geſchehen, bis dieſe Achteln oder einfache in zwey und endlich in dreyfache ausarten.

Sobald der Meiſter ſieht, daß der Scholar bey dem größern Triller des ganzen Tones einigermaſſen ſicher iſt, ſo verfahre er unverzüglich eben ſo mit dem kleinern, und laſſe ihn ſodann bald in

ganzen bald in halben Tönen ſich üben, bis ihm einer ſo geläufig wird als der andere; denn es gilt nicht gleichviel, ob man dieſen oder jenen in einem Singſtück ſchlage, man muß nicht nur die Scala des Haupttones, aus welchem ein Stück geht, in Betrachtung ziehen, ſondern auch die Scala jener Tonarten, in welche der in jedem Stück herrſchenden Hauptton ausweichet, wodurch denn natürlich manche Töne bald ein Erhöhungs= bald ein Erniedrigungszeichen bekommen, daß ſie vorhero nicht hatten, und welches ebenfalls beym Triller genau beyzubehalten iſt. Iſt dieſes erreicht, dann ſoll der Schüler den Triller ſtuffenweis in höhern und tiefern Tönen üben, bis es ihm einerley wird, auf welchem Tone er ihn zu ſchlagen habe, auch ſoll nunmehro dieß nicht auf dem Selbſtlauter A allein geſchehen, ſondern bald auf E bald O, ja ſogar auf I und U, da theils Eigenſinn, theils Unwiſſenheit mancher Componiſten bey ſolchen Stellen es zuweilen nothwendig machen, uneingedenk, daß es leichter ſey, etwas unſinniges hinzuſchreiben, als mit Ehre auszuführen; es giebt nur wenige Stellen, wo ein kurzer Triller auf dem I gute Wirkung thut, mit dem U aber keine einzige, wo er nicht unausſtehlich iſt, wäre die Kehle, die ihn hervorbringen ſoll, auch noch ſo geſchickt.

In tiefern Tönen muß der Triller etwas langſamer geſchlagen werden, ſo wie eben dieß in langſamen und traurigen Stücken, nicht minder an Orten, wo es ſtark ſchallt, zu beobachten iſt.

Ich ſehe mich bemüſſigt, vom 9ten Kapitel: über ſonſtige Verzierungen, etwas vorauszunehmen,
Fig. 3. und dieß iſt der doppelte Nachſchlag von unten Fig. 3., welcher zum Schluß des Trillers ſo nöthig iſt; er beſteht aus zwey Tönen, von denen der erſte bald um eine große bald um eine kleine Sekunde tiefer, als der Hauptton des Trillers, liegt, und der zweyte die Wiederholung deſſelben iſt, ſie werden nicht ſo ſchnell geſungen, als die Töne des Trillers ſelbſt, dieſem aber, ohne abzuſetzen, angehängt.
Fig. 4. Noch iſt zu bemerken der Prahltriller Fig. 4.

Wer ſich die beyden erſten eigen gemacht, der wird auch dieſen gut ausführen: er dienet, um manche Stellen feuriger und lebhafter zu machen, folglich iſt er gewöhnlich nur in muntern Stücken
Fig. 5. mit Effekt anzubringen. Die ſogenannte Trillerkette Fig. 5. iſt ſehr wenig mehr im Gebrauch; indeſſen gut ausgeführt, und am gehörigen Ort, iſt ſie nicht nur alles Beyfalls würdig, ſondern läßt ſich auch noch immer gut hören, wenn ſie ſelten vorkömmt.

Die Schlußfälle und Cadenzen ſind die eigentlichen Stellen, in denen der Triller ſeinen Platz behauptet, wo er aber auſſer dieſen noch dürfte angebracht werden, darüber läßt ſich nichts beſtimmtes ſagen; Erfahrung, Geſchmack, und Einſicht müſſen hierinn unſere Führer ſeyn: zudem pflegen ihn die Componiſten gewöhnlich ſelbſt anzudeuten; indeſſen merke man ſich noch, daß es Stellen in Singſtü-
Fig. 6. cken giebt, wo der Triller ganz unerwartet und frey mit guter Wirkung vorkommen könne Fig. 6. Nicht minder zuweilen im Anfang eines Stücks, oder eines Haupttheils, oder auch bey kleinern Einſchnit-

ſchnitten der Melodie Fig. 7. Wenn endlich mehrere Töne unter einer Sylbe Scala-mäßig aufwärts-ſteigen Fig. 8. Fig. 7-8.

NB. Hier muß der Triller bey den Halbnoten jedesmal einen ſcharfen Nachſchlag bekommen.

Wenn zwiſchen mehreren kurzen Noten längere ſtehen, welche derſelben Schimmer vorzüglich bey einem lebhaſten Ausdruck matt machen Fig. 9. Fig. 9.

In neuern Compoſitionen wird wohl ſelten eine den Beyſpielen der letztern Figur ähnliche Stelle mehr zu finden ſeyn, demungeachtet ſoll der Schüler des anderweitigen Nutzens wegen ſich ſelbe geläufig machen.

Wenn über einer langen Note ein Triller geſetzt iſt, ſo muß dieſer die ganze Zeit derſelben ausdauern, beſonders wenn es vor einem Schlußfall iſt.

Ein langer Triller kann ſo, wie eine lange Note in der Scala, ſchwach angegeben, und nach und nach verſtärkt werden.

Mit dem Triller, welcher überhaupts Schimmer und Lebhaftigkeit über den Geſang verbreitet, muß man im Adagio, dem eigentlichen Zeitmaaße des zärtlichen und traurigen ſparſamer ſeyn, als in muntern Stücken.

Da bey denen kurzen Noten, vorzüglich in geſchwinder Taktbewegung für den eigentlichen Triller die Zeit nicht hinreicht, auch der Prahltriller nicht immer anwendbar iſt, ſo muß ich hier jene Verzierungen mit anführen, welche gewißermaſſen die Stellen des Trillers vertretten können. Dieſe ſind: der Doppelſchlag Fig. 10., der Zwicker Fig. 11., der Mordent Fig. 12. Fig. 10, 11, 12.

Auf den erſten Blick ſcheinen der Doppelſchlag und der Zwicker gleiche Verzierungen zu ſeyn, nichts deſtoweniger iſt zwiſchen beyden ein auffallender Unterſchied; denn die drey Noten, welche den Doppelſchlag ausmachen, ſind eine wahre Triole, da hingegen die erſte Note beym Zwicker nur ein äußerſt ſchneller Vorſchlag iſt. Fig. 13. liefert Beyſpiele für den Doppelſchlag. Fig. 14. für den Zwicker. Der Vorſchlag bey dem Zwicker ſoll ſo kurz ſeyn, daß das Ohr davon weiter nichts bemerke, als gerade ſoviel, was hinlänglich iſt, die folgende Note nicht für die Anfangsnote dieſer Verzierung zu halten. Fig. 15. enthält Beyſpiele über den Mordent. F. 13-14. Fig. 15.

Wenn bey langſamer Taktbewegung ein Mordent die Zeit der Note, worüber er geſetzt iſt, nicht hinlänglich ausfüllt, ſo kann ein Vorſchlag bald von unten bald von oben, je nachdem es die Lage er-

F. 16-17. erlaubet, angewendet werden Fig. 16. Bey ſekundenweis heruntergehenden kurzen Noten müſſen öfters unveränderliche Vorſchläge die Stelle des Prahltrillers vertretten Fig. 17.

Die folgenden Beyſpiele ſammt ihrer Ausführung ſoll der Schüler nicht nur fleißig üben, ſondern auch mit einem aufmerkſamen Auge betrachten, damit er bey vorkommenden Fällen eine vernünf-
Fig. 18. tige Anwendung zu machen lerne. In dem Beyſpiel des Soprans Fig. 18. muß der Triller ſcharf angeſchlagen werden, und durch die erſten drey Schläge und die erſte Hälfte des vierten Schlags fortdauren, die zweyte Hälfte des vierten Schlags endlich nimmt der Nachſchlag ein. In dem Beyſpiel des Alts, weil auf den Trillertakt zwey Sylben fallen, dauert derſelbe die punktirte halbe Note durch, alsdenn wird zum Nachſchlag der folgenden viertel Note die Hälfte abgenommen, und unter das überblei-
Fig. 19. bende lezte Achtel kommt die zweyte Sylbe des Worts; Fig. 19. weiſet das Beyſpiel für den Alt ausgeſchriebener. In beyden Exempeln fodert die Tonart, daß der größere Triller, nämlich jener eines
Fig. 20. ganzen Tones geſchlagen werde. In Fig. 20. hat bey beyden Exempeln nur der kleinere Triller, nämlich jener eines halben Tones ſtatt, und zwar im Sopran, weil der Triller auf der Unterkadenz oder dem ſogenannten Semitonium modi ſteht; im Alt wegen den dem Fminor zukommenden ab. Fig. 21.
F. 21-22. weiſet den Trillertakt des Beyſpiels für deu Sopran ausgeſchriebener dar. Fig. 22. liefert einige Exempeln zur Ueberſicht und Uebung.

Aus den Beyſpielen für den Doppelſchlag und den Zwicker erſieht man, daß erſterer für die Terzen- und Quarten-Sprünge, letzterer für die Aufſteigenden ſowohl als fallenden Sekunden mehr geeignet iſt.

Dieß wäre alſo das weſentlichſte Nothwendige, was ich über den Triller, und die denſelben gewißermaſſen vertrettenden Verzierungen ſagen zu müſſen glaubte.

Meine Leſer möge es nicht befremden, daß ich mich gerade dieſer Art Zeichen, die Verzierungen anzudeuten, bediente, ſind ja hierinn ſelbſt die größten Tonſetzer ſich nicht gleich; was ſollte ich alſo machen? Jene wählen, die mir die Natürlichſten ſchienen; zudem ſchreiben die Componiſten (freylich nur die fleißigen) die verlangten Verzierungen in kleinen Nötchen ſelbſt aus, die Geſchwindſchreiber bedienen ſich des gewöhnlichen Trillerzeichens, und da ſoll denn gleichwohl der Sänger wiſſen, was er zu machen habe; dieß wird er aber auch nicht leicht verfehlen, wenn er das, was in dieſem Kapitel geſagt worden, beherziget.

Fig.

Fig. 1.

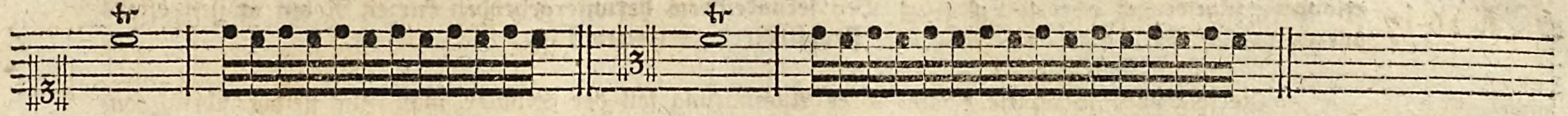


Fig. 2.

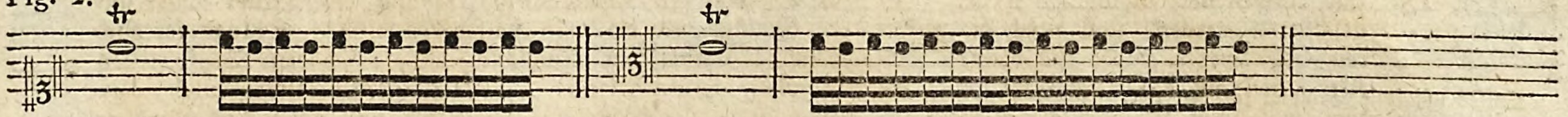


Fig. 3.

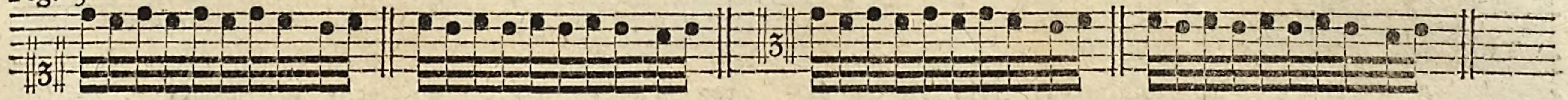
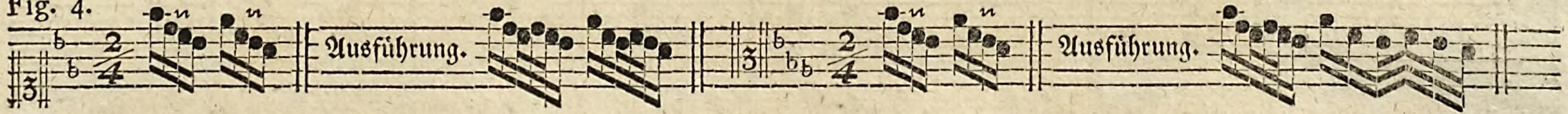


Fig. 4.



Man ſieht hieraus, daß der Praltriller auf dieſe Art nichts, als ein doppelter Nachſchlag von oben ſey. Einige führen ihn auch folgendermaſſen aus:

Fig. 5.

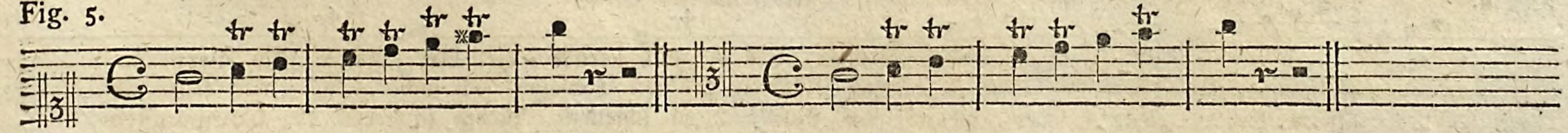
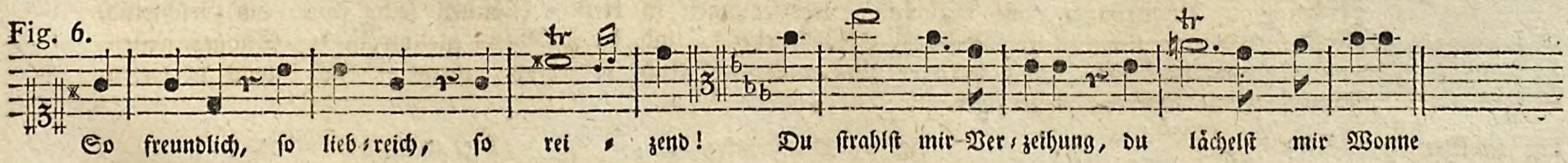


Fig. 6.



Bey dergleichen Betrugsſprüngen muß, wenn es anders der Sinn der Worte erlaubt, der Triller ſcharf angeſchlagen werden.

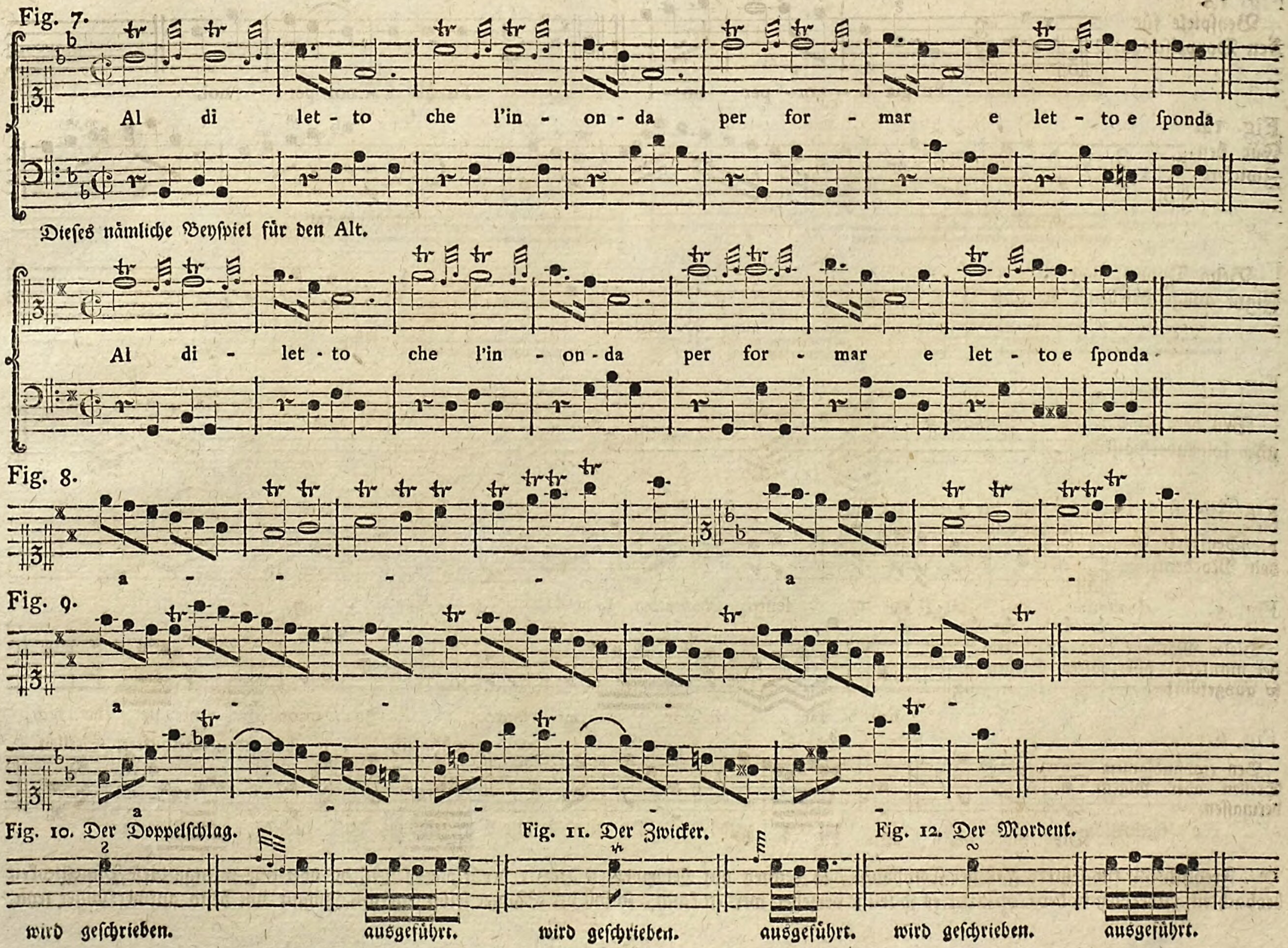


Fig. 7.
Al di let - to che l'in - on - da per for - mar e let - to e ſponda
Dieſes nämliche Beyſpiel für den Alt.
Al di - let - to che l'in - on - da per for - mar e let - to e ſponda -
Fig. 8.
a - - - - a -
Fig. 9.
a - - -
a - - - tr -
Fig. 10. Der Doppelſchlag.
wird geſchrieben.
ausgeführt.
Fig. 11. Der Zwicker.
wird geſchrieben.
ausgeführt.
Fig. 12. Der Mordent.
wird geſchrieben.
ausgeführt.

Fig. 13.

Beyſpiele für den Doppelſchlag.

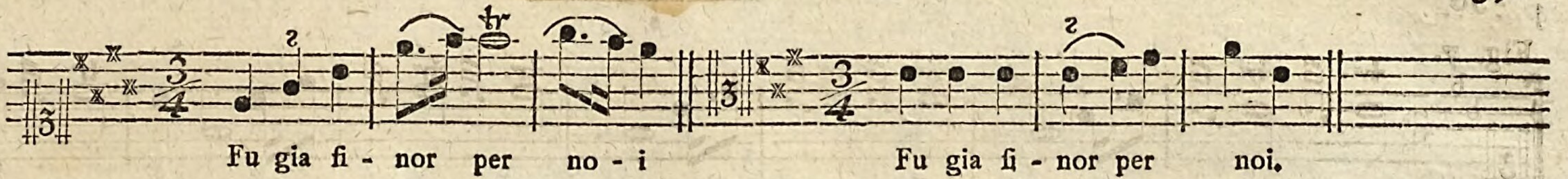
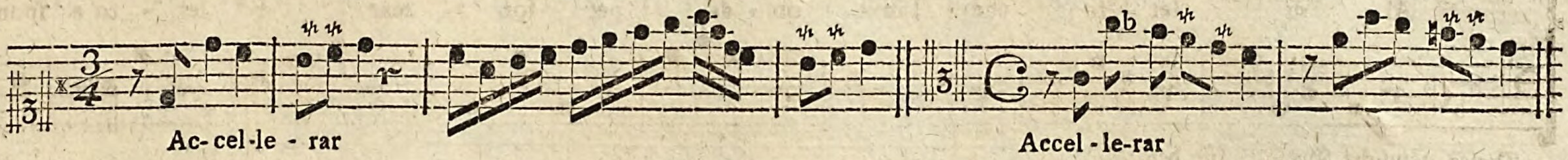
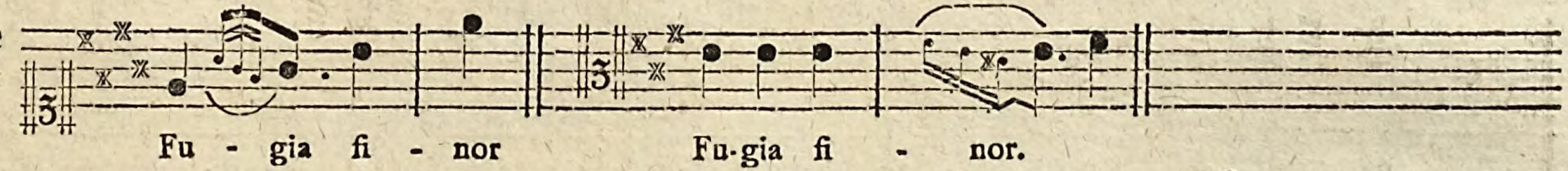


Fig. 14.

Für den Zwicker.



Beim Doppelſchlag ſieht die Figur ausgeſchriebener ſo aus:



Bey dem Zwiker aber folgendermaſſen.

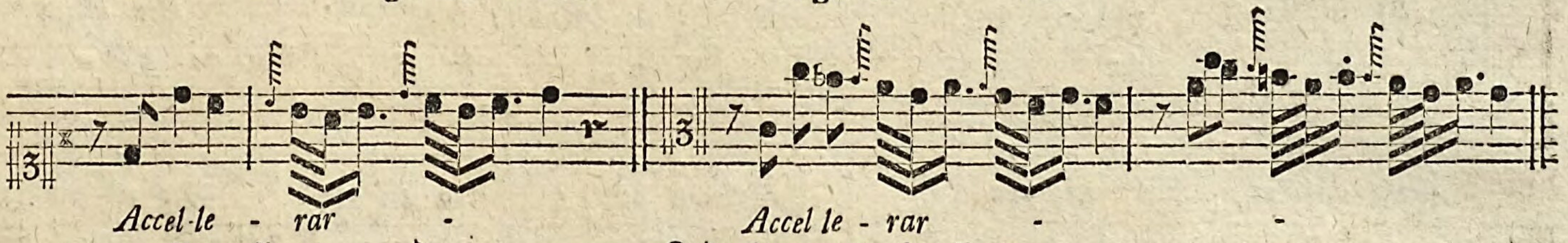
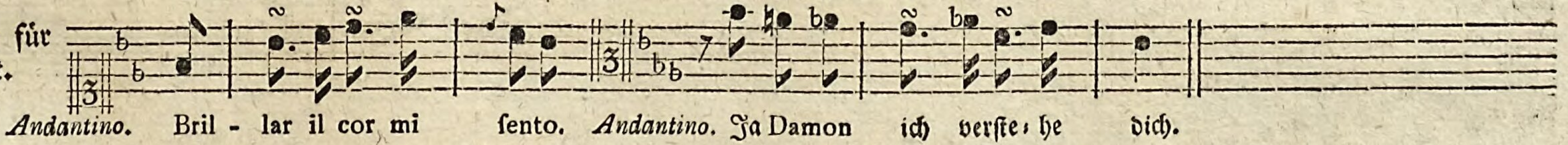
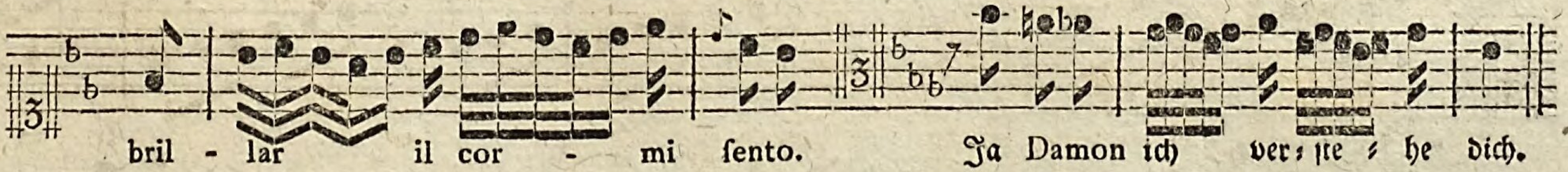


Fig. 15.

Beyſpiele für den Mordent.



Dieſer Mordent wird in Noten bei muntern, ſcherzhaften Stellen ſo ausgeführt.



Bey empfindſamen Stellen aber folgendermaſſen.

Freylich ſoll für letztern Fall der Componiſt das Zeichen auf der zweyten Hälfte der Noten ſetzen, da aber nur wenige dieſe Pünctlichkeit beobachten, überdieß in der Copiatur es ſo leicht verſehen werden kann, ſo ſoll der Sänger ſelbſt auf den Inhalt um deſto aufmerkſamer ſeyn.

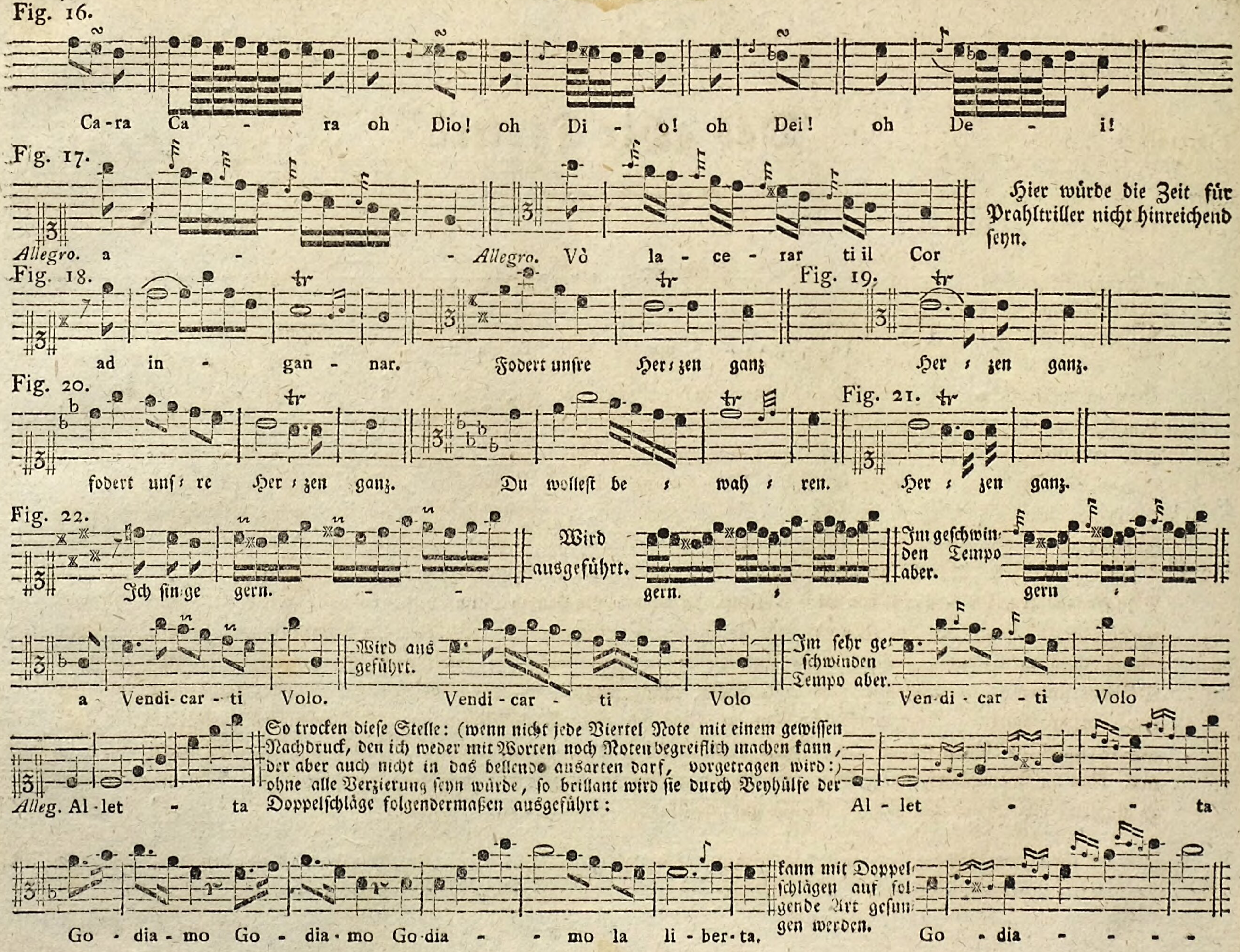


Fig. 16.
Ca-ra Ca - ra oh Dio! oh Di - o! oh Dei! oh De - i!
Fig. 17.
Allegro. a - - Allegro. Vò la - ce - rar ti il Cor
Hier würde die Zeit für Prahltriller nicht hinreichend ſeyn.
Fig. 18.
ad in - gan - nar. Fodert unſre Her-zen ganz
Fig. 19.
Her-zen ganz.
Fig. 20.
fodert unſ-re Her-zen ganz. Du wolleſt be-wah-ren.
Fig. 21.
Her-zen ganz.
Fig. 22.
Ich ſinge gern. - -
Wird ausgeführt.
gern.
Im geſchwinden Tempo aber.
gern
a Vendi-car-ti Volo.
Wird ausgeführt.
Vendi-car-ti Volo
Im ſehr geſchwinden Tempo aber.
Ven-di-car-ti Volo
Alleg. Al-let - ta
So trocken dieſe Stelle: (wenn nicht jede Viertel Note mit einem gewiſſen Nachdruck, den ich weder mit Worten noch Noten begreiflich machen kann, der aber auch nicht in das bellende ausarten darf, vorgetragen wird:) ohne alle Verzierung ſeyn würde, ſo brillant wird ſie durch Beyhülfe der Doppelſchläge folgendermaßen ausgeführt:
Al-let - - ta
Go-dia-mo Go-dia-mo Go-dia - - mo la li-ber-ta.
kann mit Doppelſchlägen auf folgende Art geſungen werden.
Go-dia - - - -

Das achte Kapitel.

Von den Paſſagien.

Ohngeachtet alles Beſtrebens einiger Paſſagien = Feinde, ſelbe verächtlich zu machen, und, wo möglich, ganz aus dem Gebieth der Muſik zu verbannen, erhält die Kehle, die durch einen glücklichen Bau des Stimmwerkzeugs, durch anhaltende Uebung und ausharrende Geduld es darinn zu einiger Vollkommenheit gebracht, noch immer den in allen Betracht verdienten Beyfall. Die kleinen kurzſichtigen Geiſter, zum erſchaffen nicht gebohren, bedenken nicht, daß, was das Forte und Piano in einzeln Stücken iſt, die Paſſagien = Arien in ganzen Werken ſeyen, nämlich erhebende Abwechslung, Schatten und Licht. Wäre es nicht Sklaverey für den Tonſetzer, keine Läufe ſetzen zu därfen, und Schande für den Sänger, ſich alle und jede verbitten zu müſſen? Ich meines Theils rathe jedem Meiſter und angehenden Sänger, darinn ja nichts zu vernachläßigen. Von dieſer Nothwendigkeit war ich vollkommen überzeugt, als ich vor einiger Zeit einen der erſten italieniſchen Opern-Sänger ein Duett ſingen hörte; das Recitativ wurde vortreflich declamirt, das Adagio des Duetts mit Geſchmack vorgetragen: Nun kam ein Allegro mit Paſſagien vermiſcht, hier ſollte ſtatt der Kopfſtimme, ſtatt jenes vermeynt künſtlichen Piano, welche beyde zum Geſchwindſingen und zur Ausführung der im Adagio anzubringenden Veränderungen ſo geeignet ſind, die volle Bruſtſtimme eintretten; allein es war der Sänger nicht mehr, den ich kurz vorhero hörte. Wer hört nicht heut zu Tage mit eben ſoviel Vergnügen die Perlentöne eines Friderich Eck, als vormals die ſchmelzenden Töne eines Lamotte? Doch genug hievon, einſichtsvolle Componiſten wiſſen zu gut, was ſie wenigſtens bey größern Werken zur beſſern Aufnahme derſelben einer mäßigen nicht übertriebenen Paſſagien = Arie, und der Kehle, die ſie gut ausführt, ſchuldig ſeyen.

Man kann die Paſſagien füglich in vier Arten eintheilen, nämlich und zwar nach der geraden
Zahl, in die geſchleifte a, und geſtoſſene b, nach der ungeraden Zahl aber in die Triolen, und die mit
Fig. 1. ſelben verwandten Sextolen c; endlich in die ſpringenden d. Fig. 1. erklärt dieß in Noten.

Das Schleifen iſt bey geſchwinder Taktbewegung und kurzen Noten größtentheils nur über wenige
Fig. 2 - 3. ſtuffenweis auf- oder abſteigende Töne anwendbar; gefälliger iſts über abſteigende Fig. 2. Man unter-
laſſe aber auch nicht, ſich hierinn in aufſteigenden Tönen zu üben. Fig. 3.

Das Schleifen wird am richtigſten erlernet, wenn man Anfangs nur immer zwey und zwey
Fig. 4. Noten zuſammen nimmt. Fig. 4.

Das Adagio, in welchem überhaupts mehrere Verbindung der Töne herrſchen muß, iſt eigent-
lich das den geſchleiften Paſſagien natürlichſte Tempo; hier können und müſſen ſehr oft acht ja wohl auch
Fig. 5. mehrere ſtuffenweis auf- und abſteigende Töne geſchliffen vorgetragen werden. Fig. 5.

Fig. 6. Vorzüglich bey Fermaten und Uebergängen, in denen mehrere Semi-Töne vorkommen. Fig. 6.
Allein nicht nur in denen ſtuffenweis auf und abſteigenden, ſondern bey vielen Fällen auch in denen
Fig. 7. ſpringenden Paſſagien müſſen die Töne ſoviel möglich verbunden und geſchliffen vorgetragen werden. Fig. 7.

Ich ſagte oben, daß das Schleifen bey geſchwinder Taktbewegung größtentheils nur über wenige
Fig. 8. ſtuffenweis auf- oder abſteigende Töne anwendbar ſey; Fig. 8. liefert Beyſpiele, daß auch ſpringende
Paſſagien im Allegro zuweilen zu ſchleifen ſeyen; abermal ein Beweis, daß in dem weiten unermeſſ-
lichen Feld der Muſik über tauſend Gegenſtände keine allgemeine, beſtimmte, auf alle Fälle paſſende
Regel zu geben ſey, indem oft der kleinſte Nebenumſtand eine Ausnahme erheiſcht, über dieß der ſchöp-
feriſche Geiſt eines Menſchen, wie er ſich erſt neuerdings in Mozart äuſſerte, jemals hierinn etwas feſt-
zuſetzen unmöglich macht, und der gewöhnlich von 10 zu 10 Jahren ſich einigermaſſen ändernde Geſchmak
ſo ein Unternehmen in der Folge vollends lächerlich machen würde; es bleibt dahero nichts übrig, als
einen angehenden Sänger durch derley Beyſpiele aufmerkſam, und ſomit ſeine Beurtheilungskraft bey
Fig. 9. vorkommenden Fällen für eine vernünftige Wahl empfänglich zu machen. Fig. 9. enthält einzelne kleine
Stellen zur Uebung. Da die geſtoſſenen Paſſagien ungleich öfter vorkommen, als die geſchleiften, ſo
muß man ſich auch um ſo fleißiger in erſtern üben.

Die Benennung, ſchleifen und ſtoſſen mag wohl aus der Violinſchule entlehnt ſeyn, man nennt nämlich dort ſchleifen, wenn mehrere Noten unter einem Bogenſtrich ſo vorgetragen werden, daß der Bogen über die Saiten, ſo zu ſagen, nur hinglitſcht; ſtoſſen hingegen, wenn jede Note beſonders ihren kurzen Strich erhält.

Sollte eine Paſſagie gut ausgeführt heißen, ſo müſſen alle Töne derſelben rein, rund, deutlich, und gleich geſchwind ſeyn; um dazu zu gelangen, muß man im Anfang ſelbe langſam, und dann immer nur um einen kleinen Grad geſchwinder üben, denn nur auf dieſe Art iſt eine vollkommene Gleichheit der Töne für alle Tempo zu erreichen, wollte der Meiſter ſeine Scholaren gleich anfangs die Paſſagien geſchwind ſingen machen, ſo würde er Stimme und Kehle derſelben auf immer verderben Fig. 10. dienet hierinn zur Uebung; hier ſpricht der Schüler z. B. den Buchſtaben a auf der erſten Note aus, und wiederhollt ſelben gelinde bey jeder der folgenden, ich ſage, gelinde, damit alsdenn der Lauf nicht laute, wie das eigentliche Staccato auf der Violin; auch muß man ſich hüten, das mindeſte Aſpirations-Zeichen dem a vorausgehen zu laſſen, dieſes erleichtert zwar ungemein die Läufe, aber bald würde ein immerwährendes ha, ha, ha daraus, und der Sänger, auf dieſe Art gewöhnt, würde nie mehr einen ordentlichen Lauf zuwegebringen; dieſer letztere Fehler iſt ſo allgemein, daß ſich manche auf die Geſchwindigkeit dieſer Art Läufe noch etwas einbilden, ein großes Glück für ſie, daß immer der größte Theil des Publikums nicht Kenner genug iſt. Fig. 10.

Faſt allen kommen die Läufe hinauf ſchwerer an, als die abwärts; die Urſache deſſen ſcheinet mir zu ſeyn: weils die Glottis, welche bey höhern Tönen geſchloſſener iſt, ſich viel leichter zu den tiefern Tönen nach und nach erweitert, als daß ſie, wenn man von den tiefern Tönen, wo ſelbe erweiteter iſt, in die höhern geht, ſich in eben dem Grade wieder verengern ſollte; daher kommt es auch, daß ſich viele hinauf mit dem ha, ha, ha helfen; beyde Gattungen Läufe, ſowohl auf- als abwärts müſſen alſo durch fleißige Uebung einander gleich werden, denn, da in einem und eben demſelben Singſtück beyde öfters vorkommen, ſo iſt es höchſt unangenehm, die eine gut, und die andere Fehlerhaft vortragen zu hören.

Man verhalte den Schüler gleich anfangs, die Paſſagien mit etwas ſtarker Stimme zu ſingen, denn es iſt leichter, einen, der ſtark ſingt, ſchwach, als einen, der ſchwach ſingt, ſelbe ſtark ſingen zu machen,

eine mäßige Anſtrengung wird ihm itzt nicht mehr gefährlich, indem er ohnehin ſchon eine geraume Zeit wird haben ſingen müſſen, bevor er dieſes Kapitel erreicht.

Einer der häßlichſten Fehler iſt, wenn der Sänger während einer Paſſagie den herrſchenden Selbſtlauter in einen anderen verwandelt, daß man wohl gar ein immerwährendes a, e, i, o, u zu hören bekömmt.

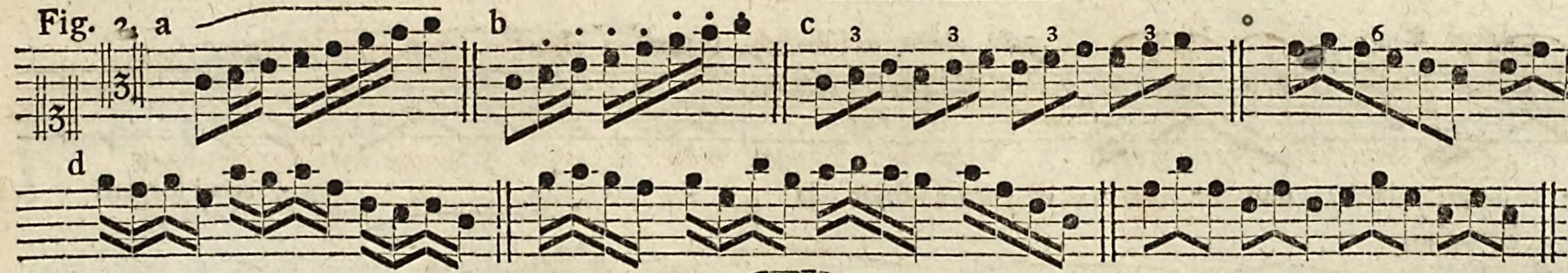
Wenn der Schüler die Paſſagien im langſamen und mäßigen Tempo richtig vorzutragen im Stande iſt, ſo ſoll der Meiſter während dieſes Vortrags das Tempo unvermerkt immer etwas geſchwinder nehmen, er mag ihm dazu auf dem Klavier oder mit der Violin accompagniren, oder ſonſt nur den Takt ſchlagen, dieſes wird von unbezweifelten Nutzen ſeyn, nur muß der Meiſter ſorgen, daß dieſe Tempo-Veränderung nicht zur üblen Gewohnheit werde, und der Schüler dadurch eilen lerne.

Fig. 11. Fig. 11. enthält Beyſpiele zur Uebung in Triolen, von denen ich nur ganz kurz bemerken will, daß darinn alle Noten der Dauer nach einander vollkommen gleich ſeyn müſſen.

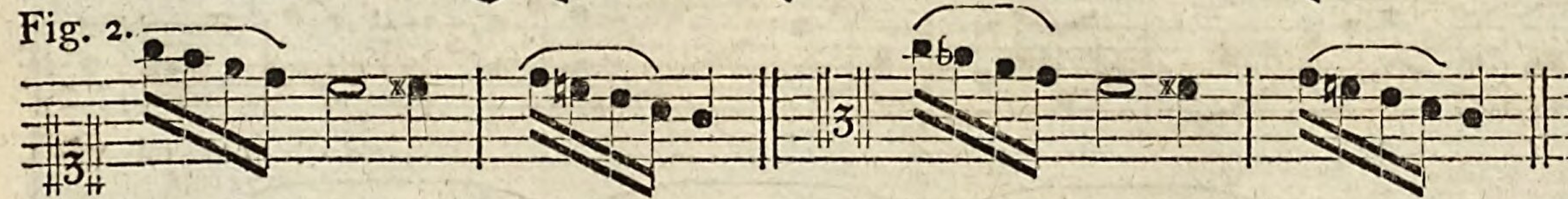
Die Triolen in der erſten Zeile dieſer Figur, deren mittelſte Note höher ſteht, müſſen mehr geſchliffen als geſtoſſen vorgetragen werden; jene Triolen aber, deren mittelſte Note tiefer ſteht mehr ge-
Fig. 12. ſtoſſen. Fig. 12. dienet zur Uebung in ſpringenden Paſſagien, wobey um ſo mehr auf reine Intonation geſehen werden muß, als unreine Töne leicht mitunter laufen können. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß man auch hierinn im Anfang ſehr langſam zu Werke gehen müſſe.

Viele Uebungsbeyſpiele dieſes Kapitels habe ich zur Vermeidung einer größern Bogenzahl bloß im Discant-Schlüſſel geſetzt; jeder Singmeiſter, der Altiſten zu unterrichten hat, wird wohl leicht mit Beobachtung des dieſer Stimme eigenen Umfangs ſelbe gehörig überſetzen und anzuwenden wiſſen.

Fig.



Dieſe Figur iſt nur zur Erklärung hergeſchrieben.



Das Wort, ſchleifen, gibt ſchon ſelbſt zu verſtehen, daß hier die Töne miteinander genau müſſen verbunden werden.

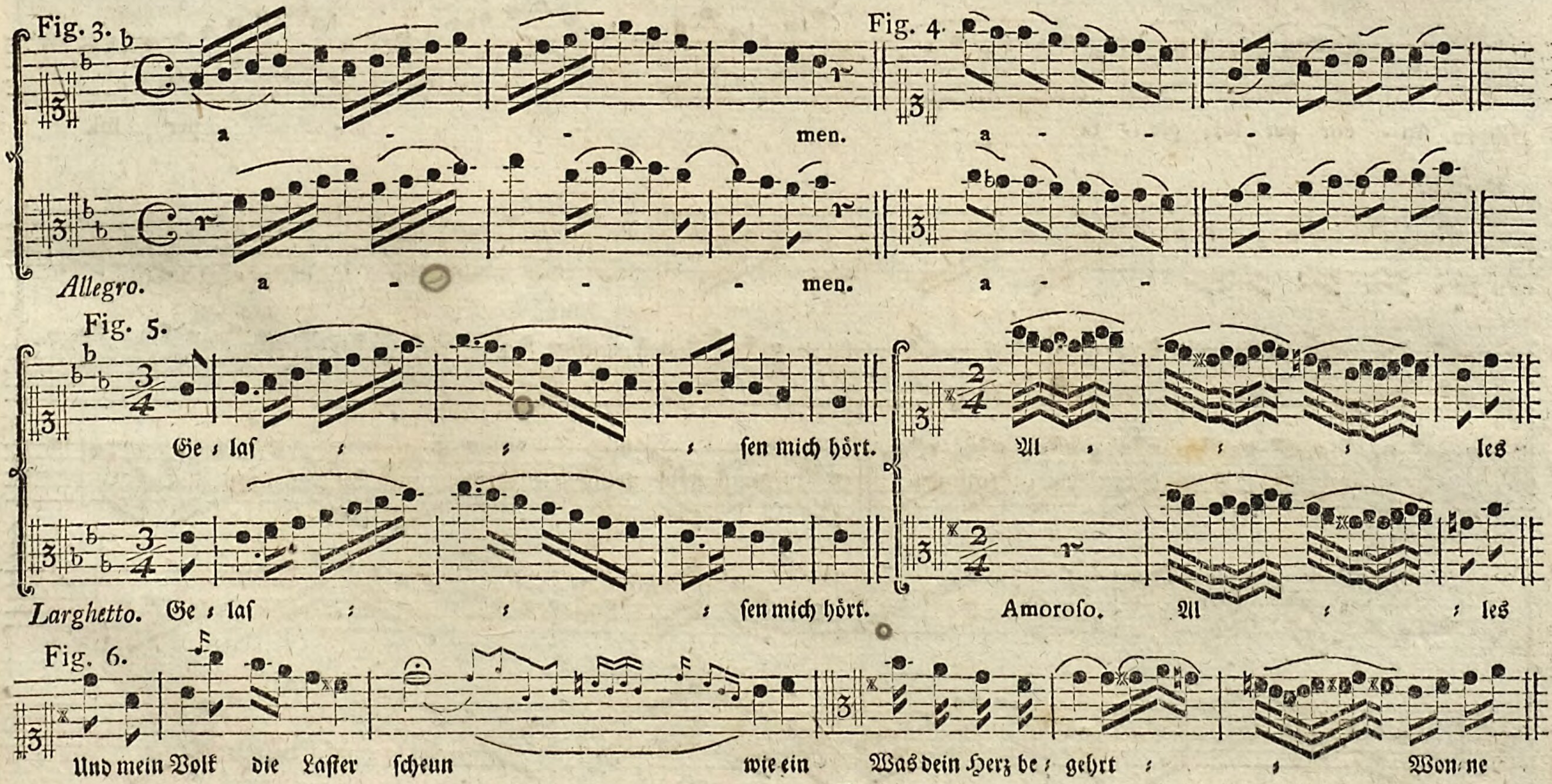


Fig. 7.

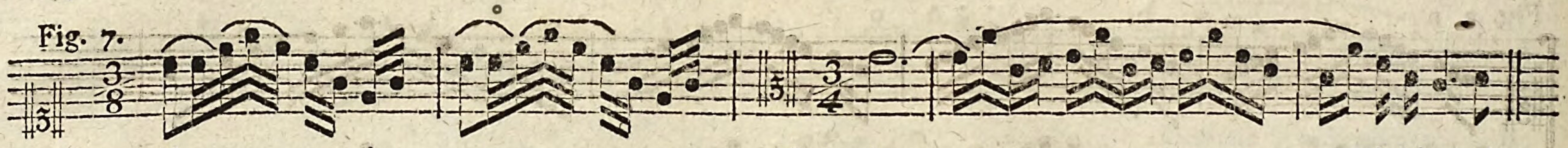


Fig. 8.

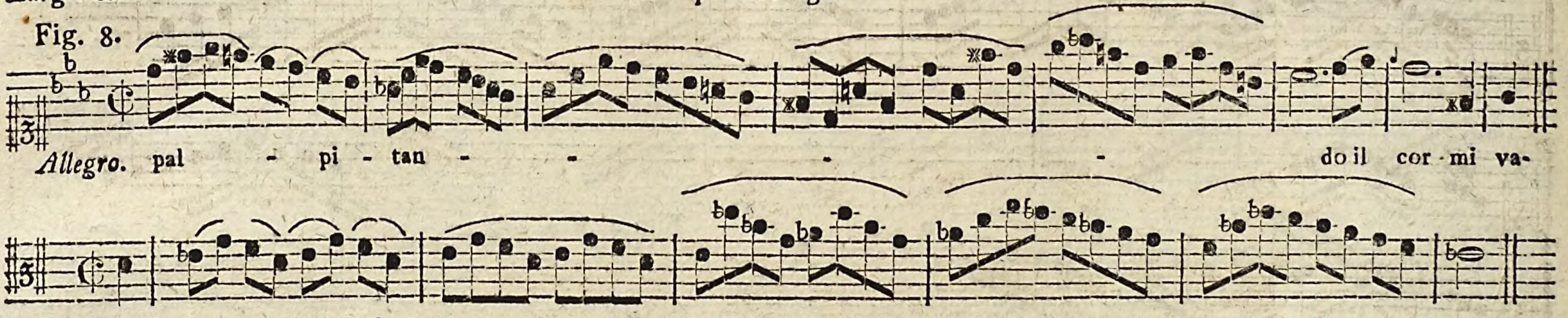


Fig. 9.

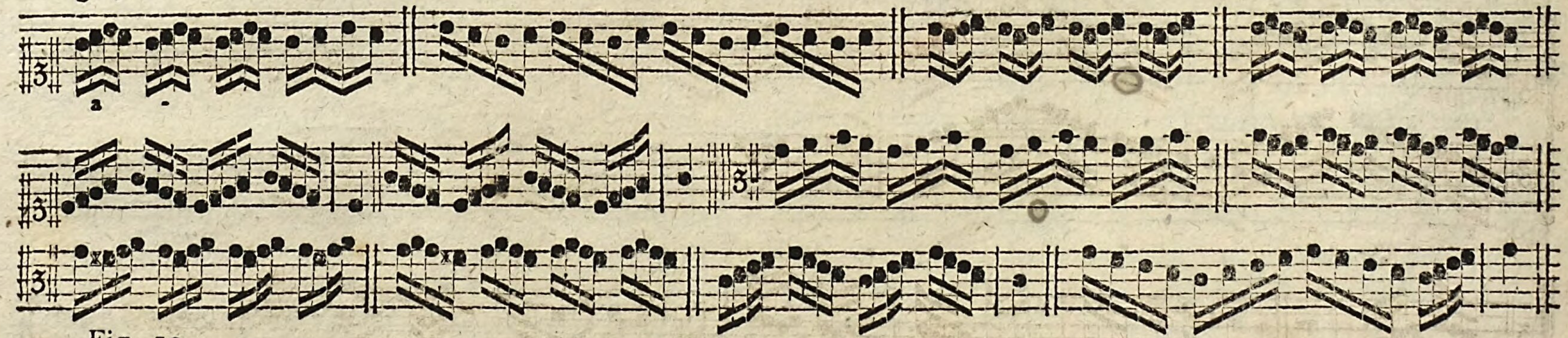
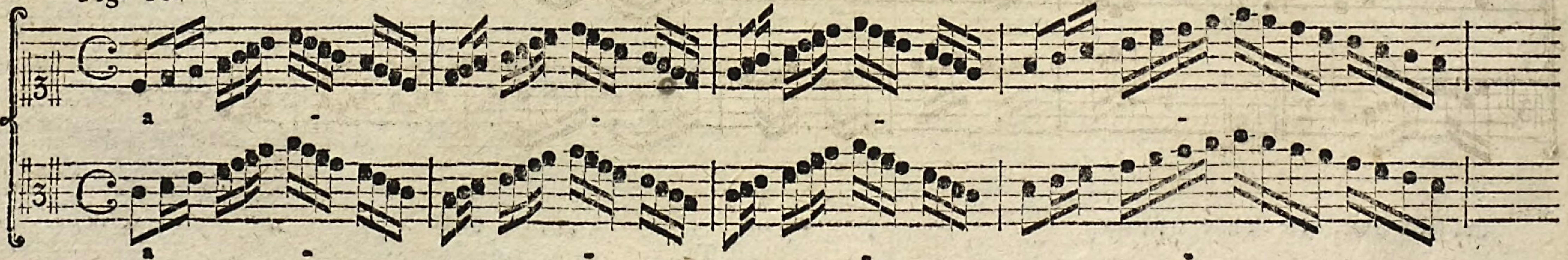
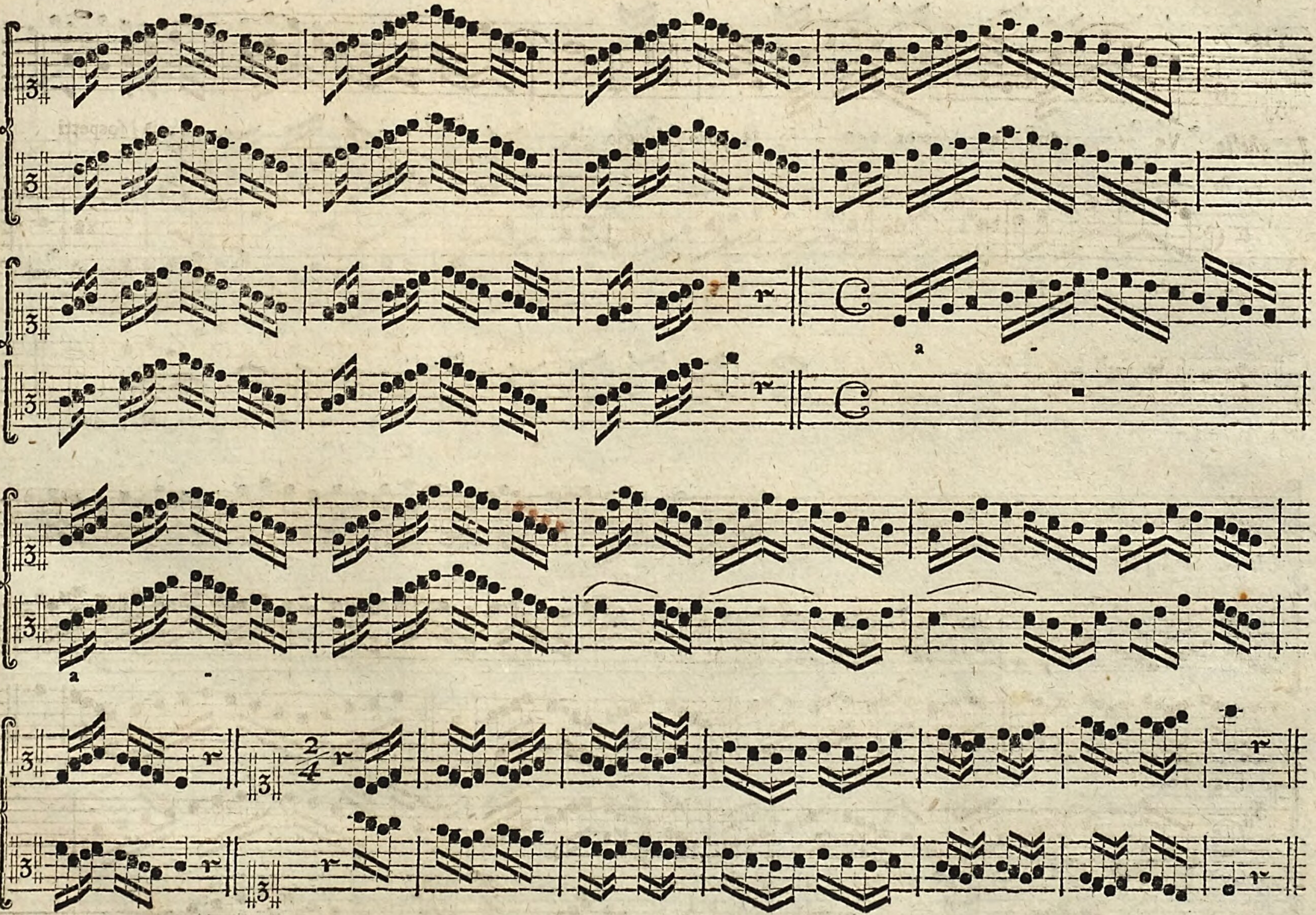
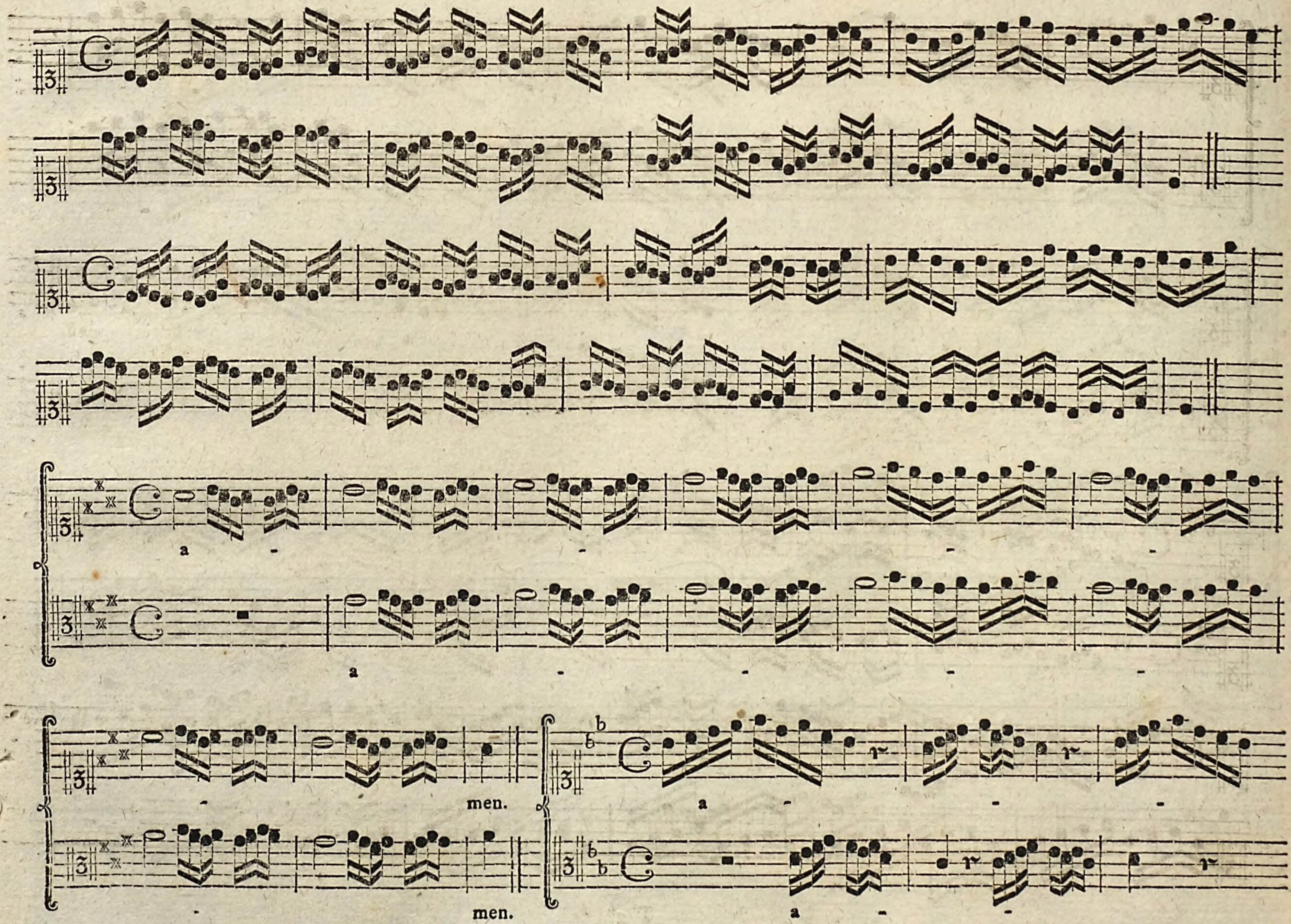


Fig. 10.






a
a
men.
men.
a
a

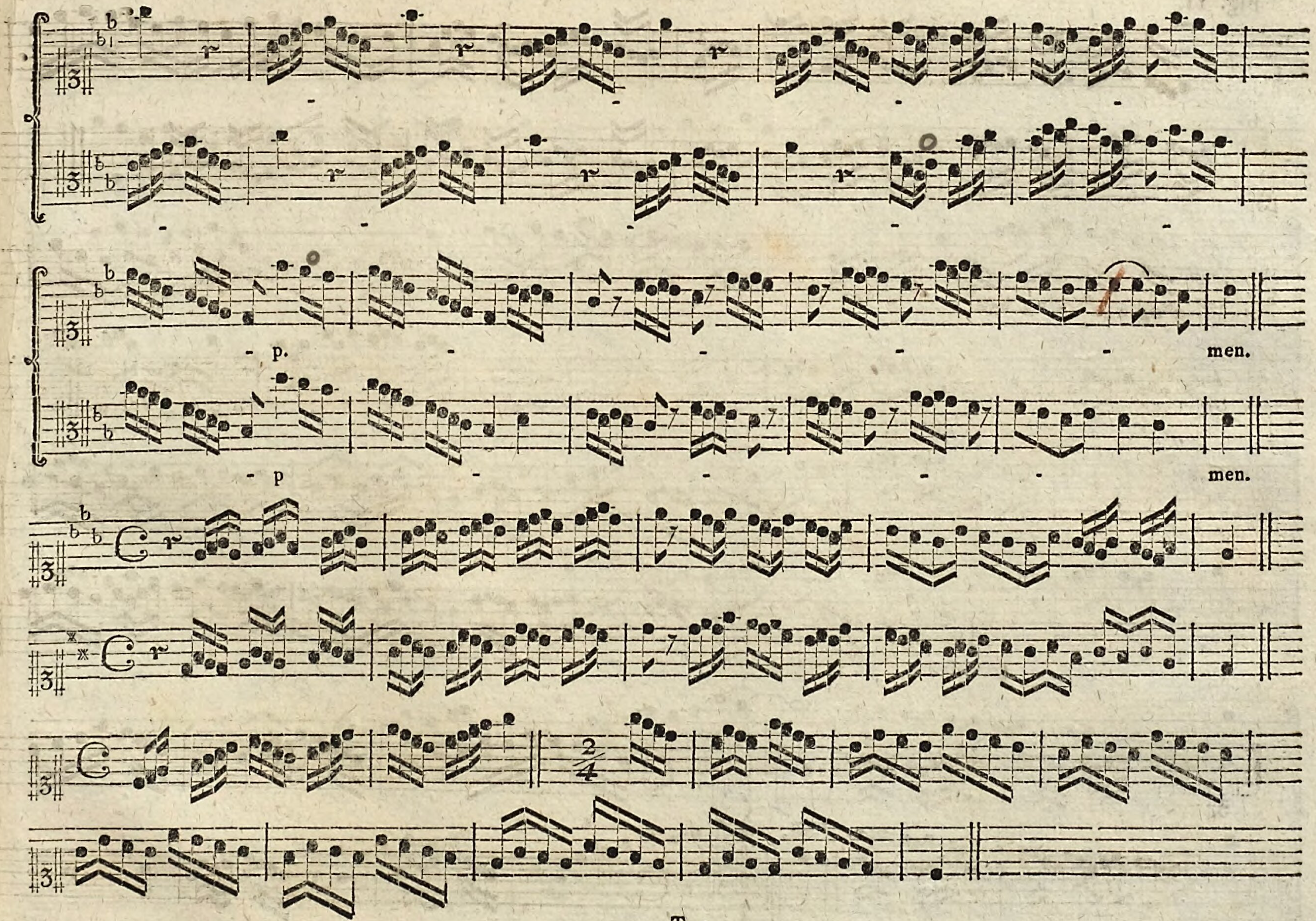
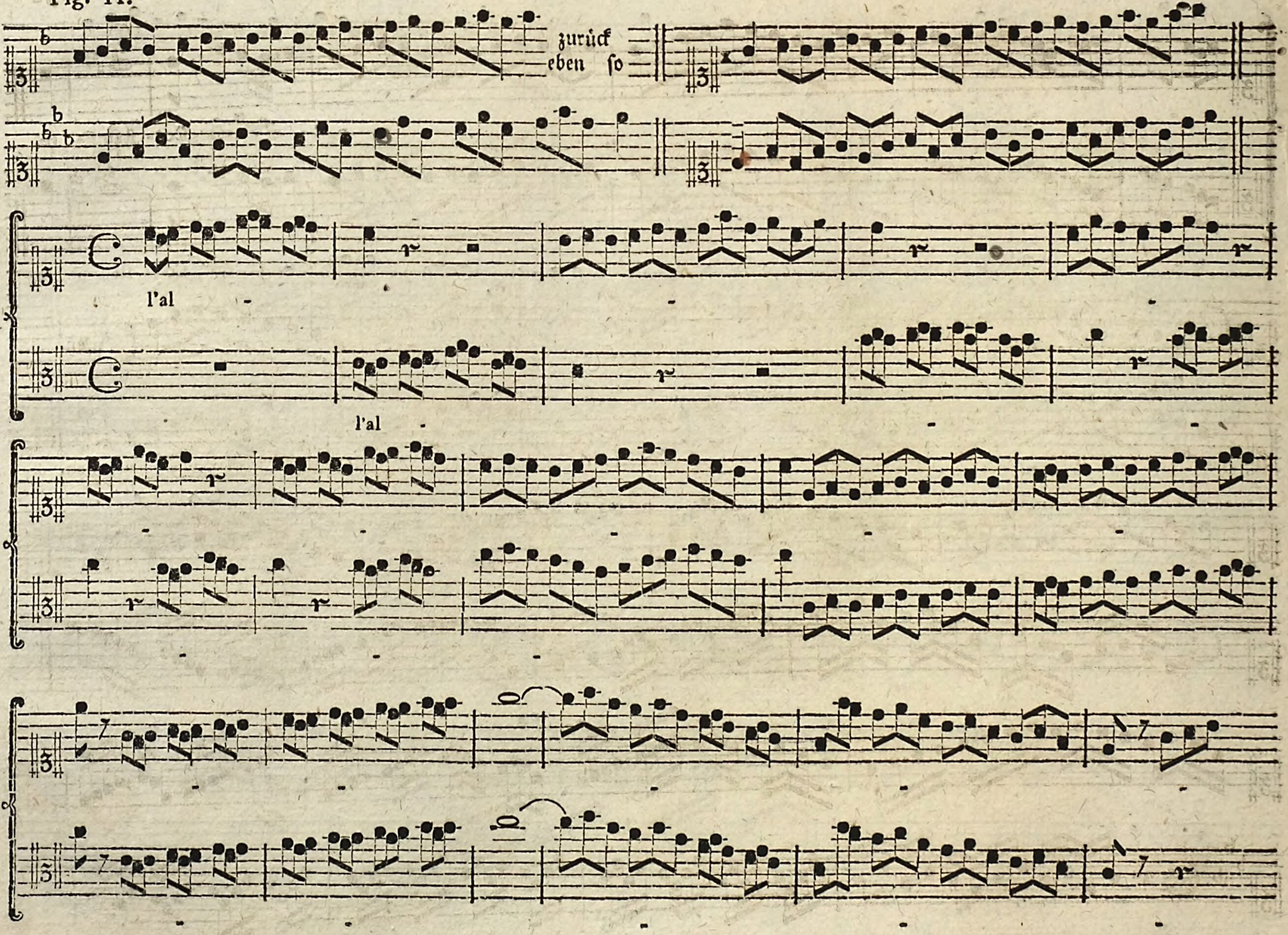
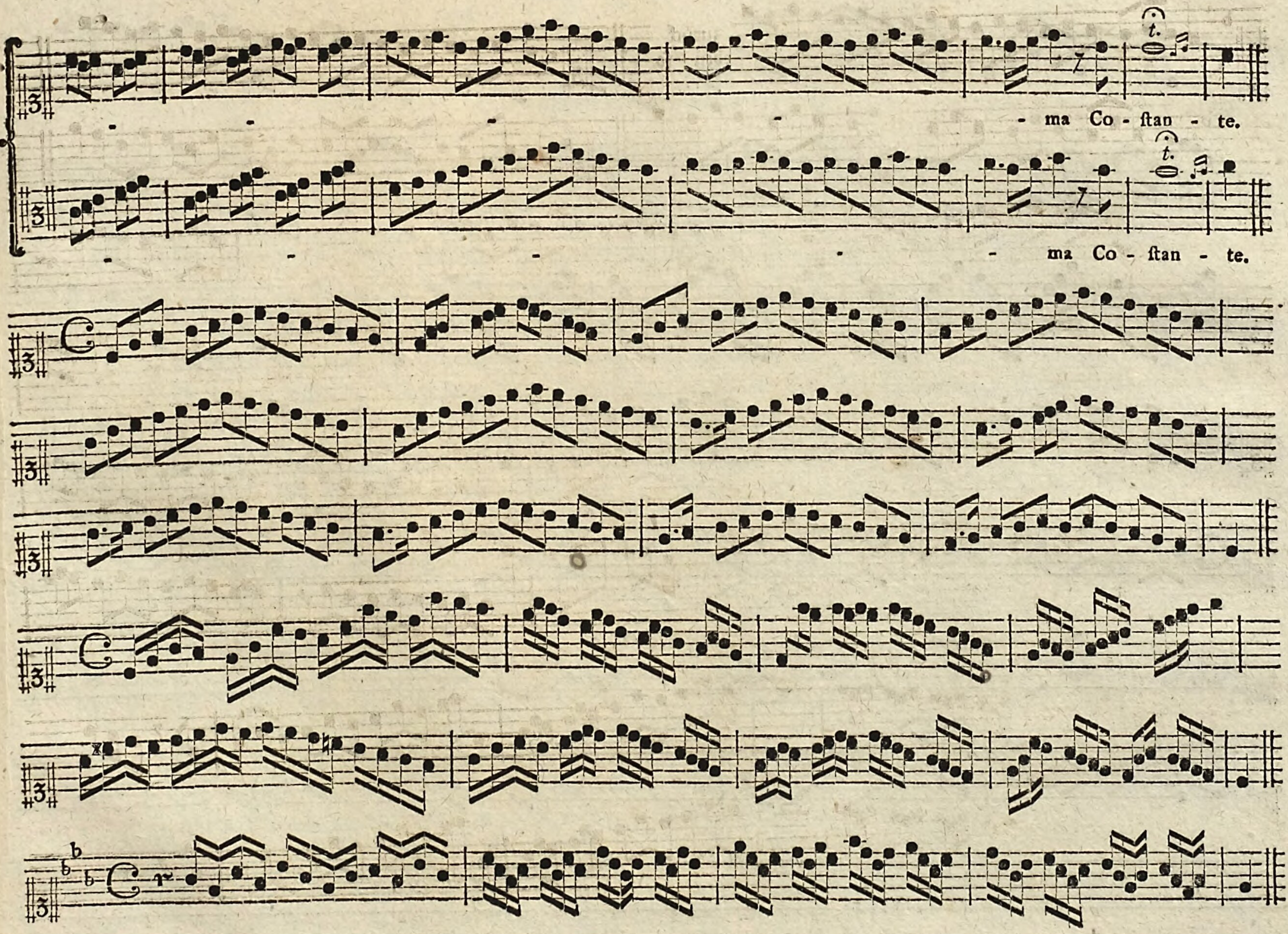
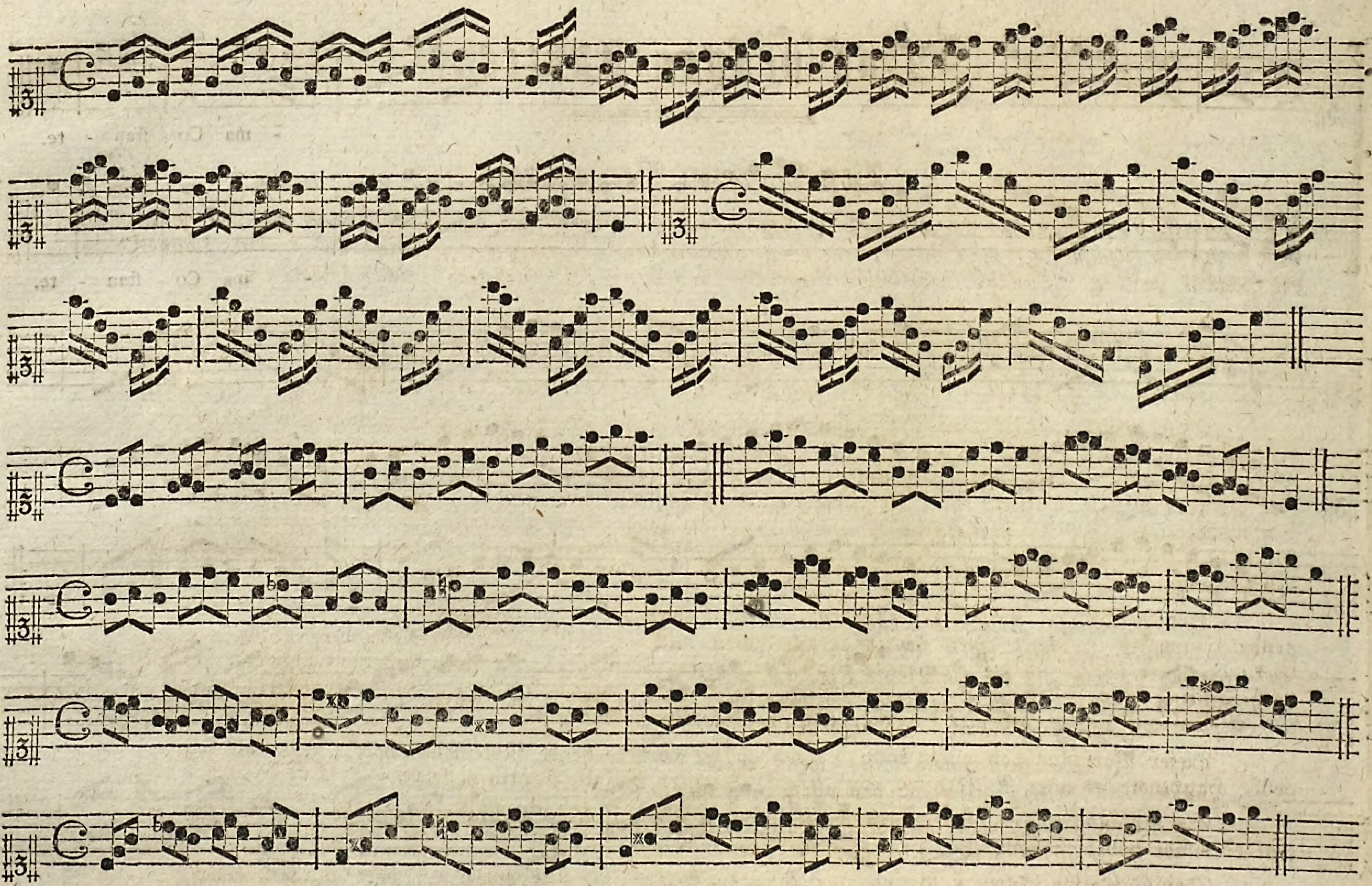

p.
men.
p
men.

Fig. 11.




ma Co - ſtan - te.
ma Co - ſtan - te.



Das neunte Kapitel.

Von ſonſtigen Verzierungen.

In vorigen Kapiteln haben wir von den Vorſchlägen, den Trillern, und dem zum Schluß derſelben ſo nöthigen doppelten Nachſchlag, nicht minder von deren oftmaligen Stellvertrettern, als da ſind: Der Doppelſchlag, der Zwicker, und der Mordent, gehandelt; auſſer dieſen gehören zum zierlichen Geſang folgende:

Der **einfache Nachſchlag**, wenn nämlich eine Note, die entweder auf- oder abwärts ſpringt, der vorigen angehängt wird; meiſtentheils gehört ſie zur Harmonie derſelben Fig. 1. Fig. 1.

Zuweilen liegt aber der Nachſchlag auch auſſer der Harmonie der vorhergehenden Note Fig. 2. Fig. 2.

Man giebt auch dem aufwärtsſpringenden Nachſchlag die ſehr paſſende Benennung: **Ueberwurf**, dem abwärtsgehenden aber: **Rückfall**. Den doppelten Nachſchlag, deſſen erſte Note um einen Ton tiefer liegt, als die vorhergehende Hauptnote, kennen wir ſchon aus dem Kapitel: von den Trillern; nun giebt es noch eine andere Gattung des doppelten Nachſchlags, deſſen erſte Note nämlich um einen Ton höher liegt, als die vorhergehende Hauptnote, die zweyte aber ebenfalls die Wiederholung derſelben iſt. Der einfache ſowohl, als der doppelte Nachſchlag dienen zur Verbindung und Ausfüllung des Geſangs.

Der Anſchlag. Arigcola verſteht unter ſelben zwey Töne, von denen der erſte gegen die folgende Hauptnote gerechnet einen Vorſchlag von unten mit einem Nachſchlag macht, welcher um eine Sekunde höher liegt, als die Hauptnote Fig. 3. Fig. 3. Dieſer Vorſchlag von unten wiederholt entweder die vorhergehende Note, wie in Fig. 3. zu erſehen, oder ſchlägt eine neue an Fig. 4. (Die Verzierung bey Stellen wie Fig. 4. gebrauche wer da will, mir gefällt ſie nicht.) Fig. 4.

Dieſer Vorſchlag von unten kann, wenn er die vorhergehende Note wiederholt, gegen die folgende Hauptnote in einer Entfernung von allen Intervallen bis zur Septime ſtehen.

Ein Anſchlag würde übel angebracht ſeyn, wenn der auf ſeine Hauptnote folgende Ton nur um eine Sekunde höher iſt, als ſelbe Fig. 5. Fig. 5.

Der Schleifer beſteht bald aus 2, bald aus 3 Noten, die ſtuffenweis auf- oder abwärts gehen. Bey dem von 2 Noten ſind beyde der Dauer nach entweder ganz gleich, Fig. 6. Fig. 6. oder die erſte bekömmt einen Punkt, um welchen dann auch die zweyte Note kürzer wird Fig. 7. Fig. 7. Doch muß man bey derley Veränderungen auf die Begleitung ſehr aufmerkſam ſeyn. Ueberhaupts wäre auch hier zu wünſchen, daß es die Herren Tonſetzer ſelbſt ſo, wie ſie's dachten, ausſetzten, um dem Sänger die Mühe

zu erſparen, es ſchlechter zu machen. Bekömmt der Anſchlag, welcher einen Terzenſprung macht, die
Fig. 8. mittelſte Note dazu, ſo entſteht der Schleifer von 3 Noten Fig. 8.

Die Bebung: Wenn man z. B. bey einer ganzen Note während dem Aushalten derſelben die
Fig. 9. 4 Viertel oder 8 Achtel mittels eines gelinden Drucks deutlich hören läßt Fig. 9.

Ich habe ſie von einem Sänger gehört, aus deſſen Kehle ſie mir ungemein gefallen, es iſt aber nicht jedermanns Sache.

Portamento di Voce: Das Tragen der Stimme, heißt eine Note an die andere ſchleifen, ohne abzuſetzen, ohne daß etwas leeres dazwiſchen zu vernehmen ſey, dieſes geſchieht, wenn man den vorhergehenden Ton ſo lange klingen läßt, bis der folgende anſpricht, und zwar mit abwechselnder Stärke und Schwäche der Töne ſelbſt: der Grund hiezu iſt ſchon durch die Scala Nro. 3. ſo wie auch durch die Intervallen gelegt worden.

Rubare il Tempo: Die Noten verziehen, beſteht in der Anticipation und Retardation, Vorausnahme und Verzögerung; erſtere entſteht, wenn ich der vorletzten Note von der ganzen Paſſage, wo ich dieſen Raub zu machen gedenke, das am Werthe wieder gebe, was ich den vorigen ab-
F. 10-11. gezogen; Fig. 10. weiſet eine Stelle, wie ſie der Tonſetzer zu ſchreiben pflegt. Fig. 11. aber die Ausführung mittels Anticipation; letztere, nämlich die Retardation, Verzögerung, entſteht, wenn ich der
Fig. 12. erſten etwas mehr am Werthe zugebe, und der letzten abziehe Fig. 12.

Dieſes Tempo rubato am rechten Orte angebracht macht ungemeine Wirkung, nur habe der Sänger acht, daß er den Takt weder zu früh, noch zu ſpät endige.

Der *Accent*. Darunter wird verſtanden, wenn man die Stimme von einem Tone in einen
Fig. 13. mehr oder weniger entfernten durch die dazwiſchen liegenden halben Töne ſanft zieht Fig. 13.

Meſsa di Voce creſcente. Wenn man von einem Tone in den höher liegenden halben Ton die Stimme durch alle Comata unvermerkt hinaufzieht, bis der zweyte erreicht iſt; und

Meſsa di Voce decreſcente. Wenn man auf eben dieſe Art in einen tiefer liegenden herabſinkt.

F. 14-15. *Ribatutta*, Widerprellung Fig. 14. Das *Tenuto* Fig. 15. Um ſich in den gewöhnlichſten
Fig. 16. Expreſſions - Terminis zu üben, gebrauche man das Exempel Fig. 16.

Mit dieſem glaube ich das Weſentlichſte von Verzierungen angezeigt zu haben; ich könnte noch einige nagelneue allerliebſte Sachen dieſem Kapitel einverleiben, wenn ich mich eines Theils überzeugen könnte, daß ſie für den angehenden Sänger von einigen Nutzen wären, andern Theils ich nicht befürchtete, daß ſie alsdenn auf Tändeleyen zuviel, auf den wahren Geſang hingegen zuwenig Zeit verwendeten. Der dem Unterricht entgehende Sänger mag in der Folge eine Parthie ergreiffen, welche er will, ſo vergeſſe er nie, daß, wenn er nicht im ſtrengſten Verſtande rein ſingt, er des erſten wichtigſten Verdienſtes beraubt iſt, häufe er auch mit einem bewundernswürdig erfinderiſchen Geiſt, mit der ſelteſten Leichtigkeit Veränderung auf Veränderung, Verzierung auf Verzierung: alles verſchwindet, wo es der Harmonie an Reinigkeit fehlt; hat er aber nebſt dieſer auch alle übrige Umſchmelzungen in ſeiner Gewalt, dann verdient er auch bey weitem vor allen den Vorzug, die nur in einer oder der andern Art allein excelliren.

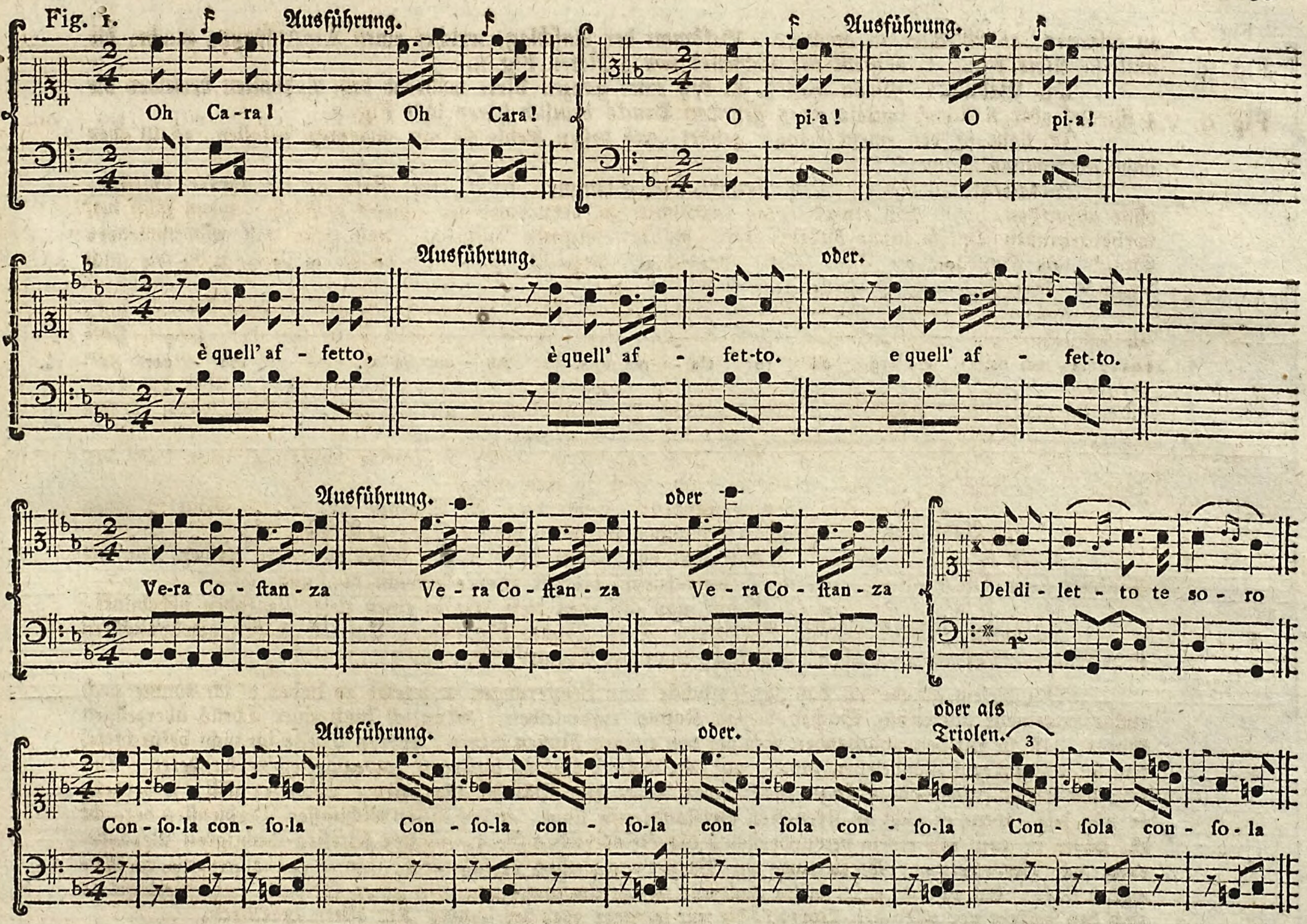


Fig. 1.
Ausführung.
Oh Ca-ra! Oh Cara!
Ausführung.
O pi-a! O pi-a!
Ausführung.
oder.
è quell' af - fetto, è quell' af - fet-to. e quell' af - fet-to.
Ausführung.
oder
Ve-ra Co - ſtan - za Ve - ra Co - ſtan - za Ve - ra Co - ſtan - za
Del di - let - to te ſo - ro
Ausführung.
oder.
oder als Triolen.
3
Con - ſo-la con - ſo-la Con - ſo-la con - ſo-la con - ſola con - ſo-la Con - ſola con - ſo-la

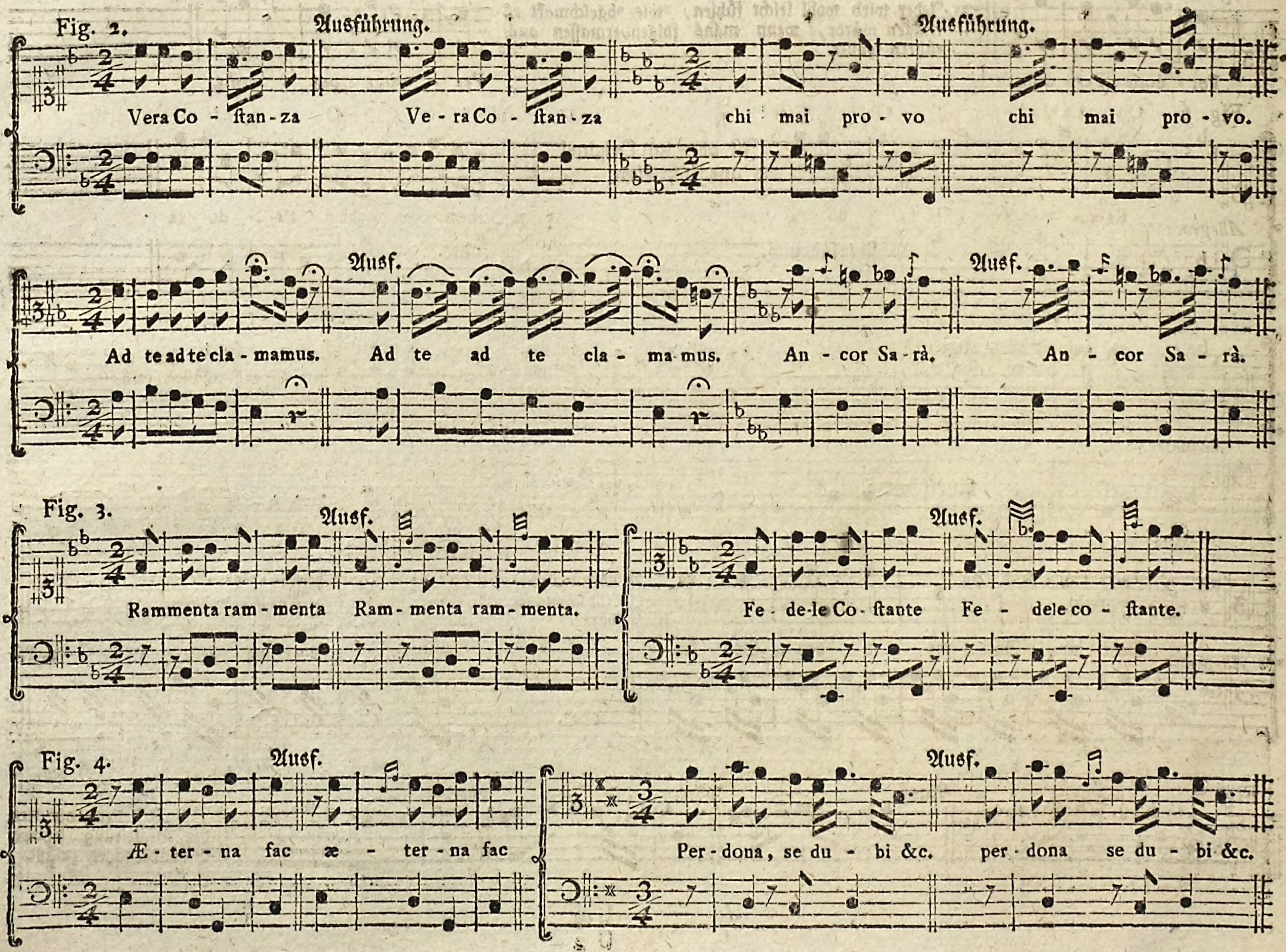
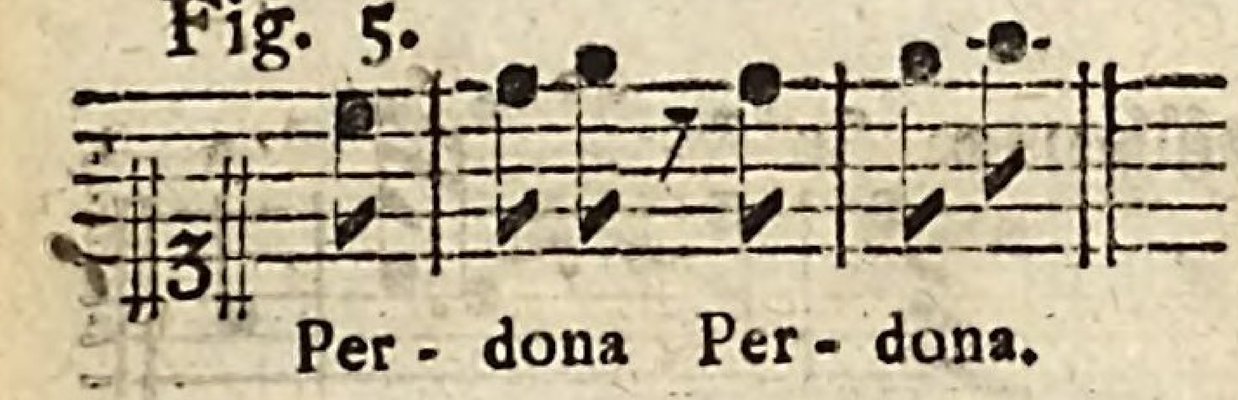


Fig. 2.
Ausführung.
Ausführung.
Vera Co - ſtan - za
Ve - ra Co - ſtan - za
chi mai pro - vo
chi mai pro - vo.
Ausf.
Ausf.
Ad te ad te cla - mamus.
Ad te ad te cla - ma mus.
An - cor Sa - rà,
An - cor Sa - rà.
Fig. 3.
Ausf.
Rammenta ram - menta
Ram - menta ram - menta.
Ausf.
Fe - de le Co - ſtante
Fe - dele co - ſtante.
Fig. 4.
Ausf.
Æ - ter - na fac
æ - ter - na fac
Ausf.
Per - dona, se du - bi &c.
per - dona se du - bi &c.

Fig. 5.



Jeder wird wohl leicht fühlen, wie abgeſchmakt es klingen würde, wenn mans folgendermaſſen ausführen wollte.

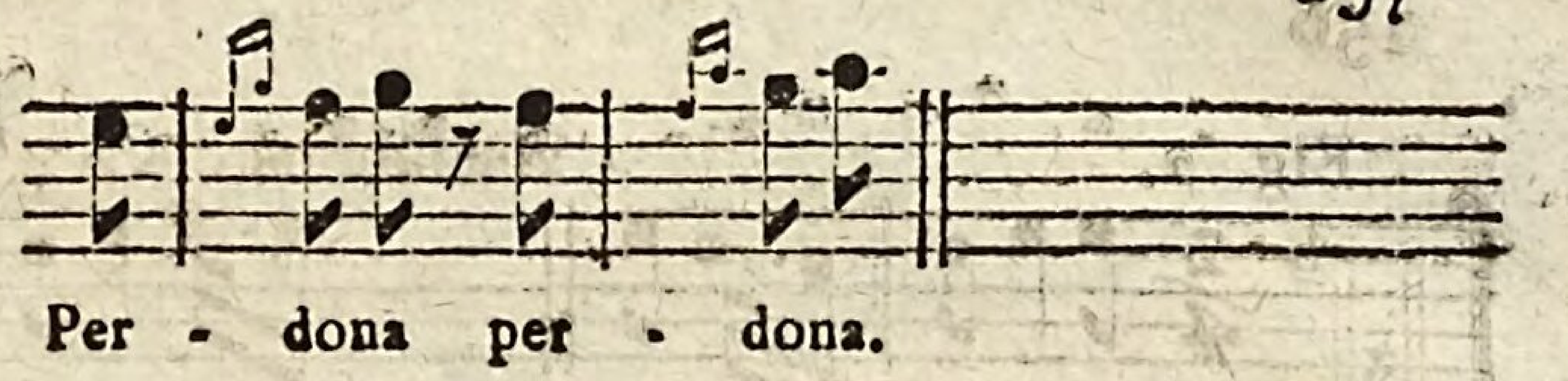
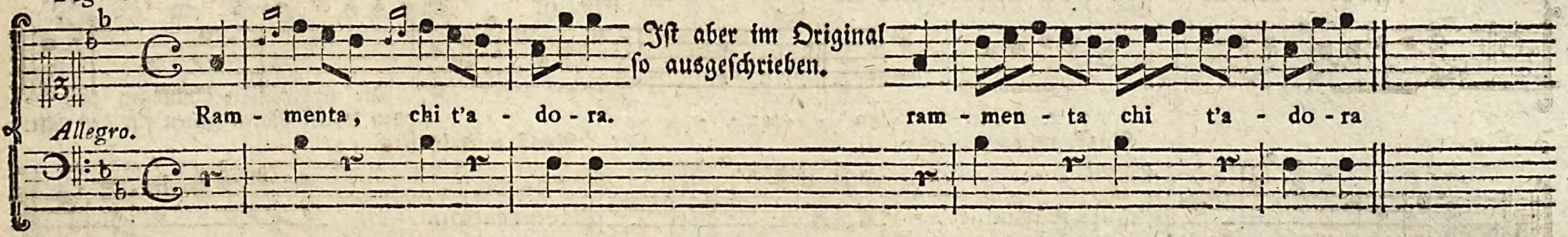
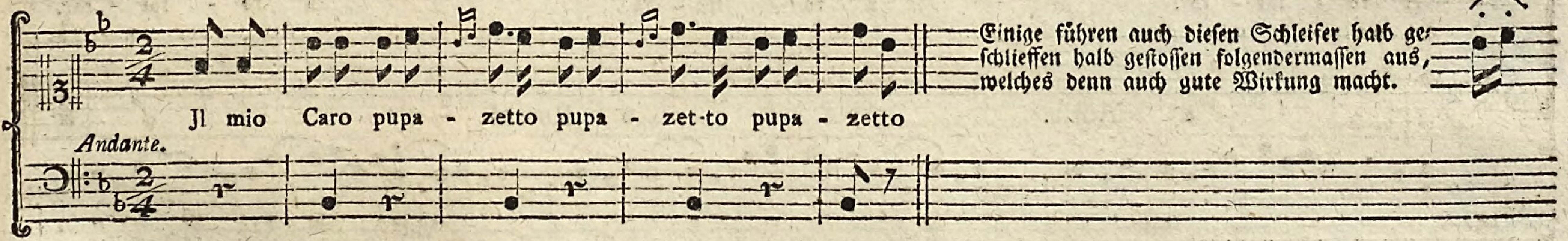


Fig. 6.





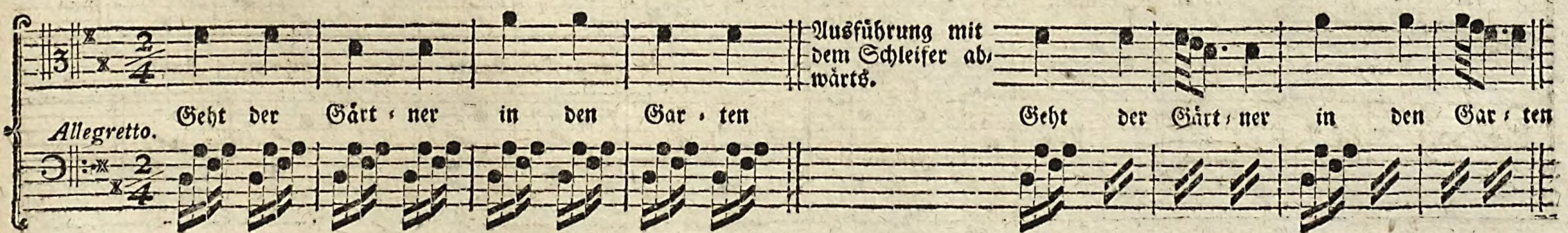
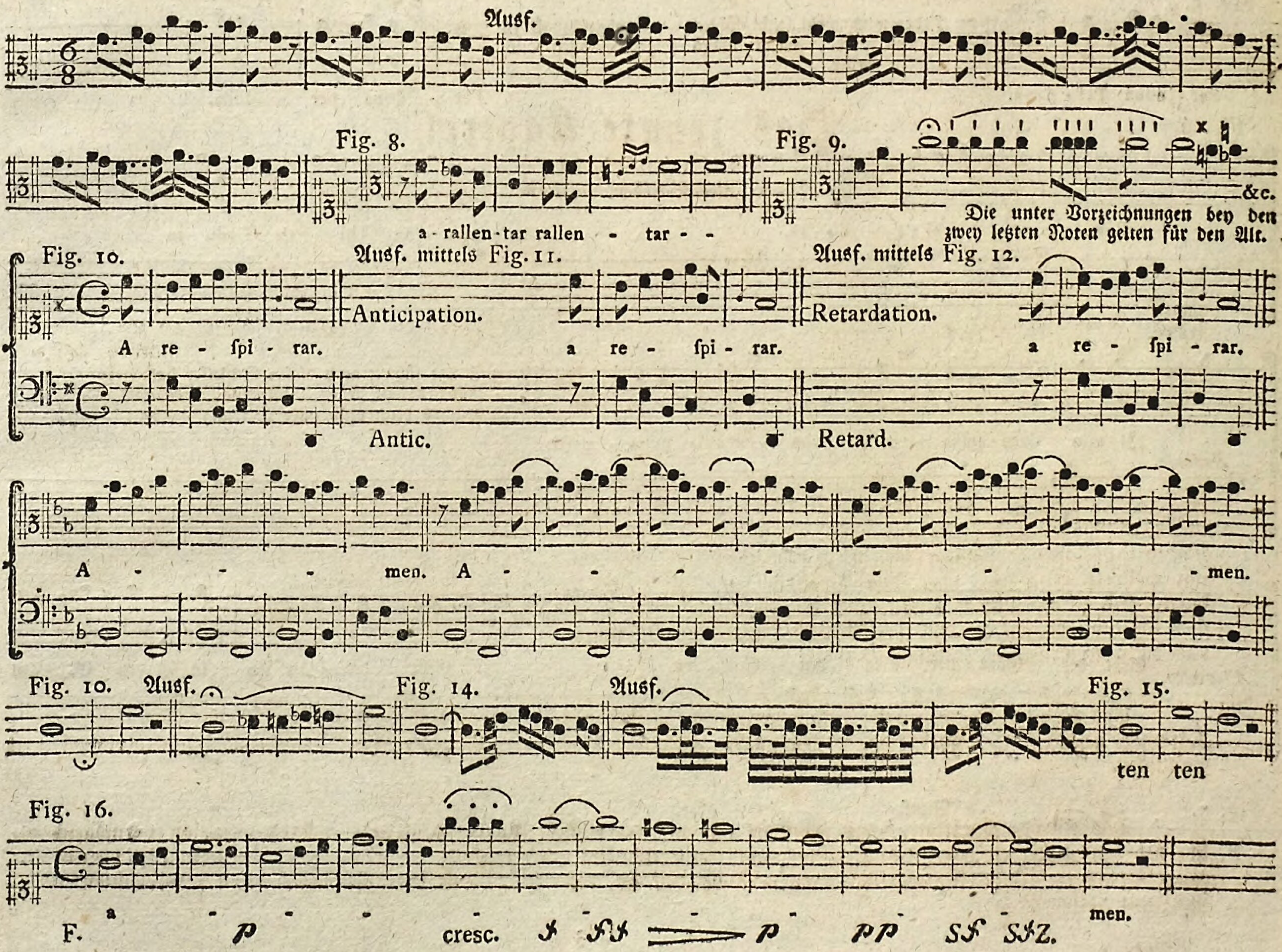


Fig. 7.

N.B. Wenn die Art der Begleitung leztere Veränderungen zuläßt.


Ausf.
Fig. 8.
Fig. 9.
&c.
a - rallen - tar rallen - tar - -
Die unter Vorzeichnungen bey den zwey letzten Noten gelten für den Alt.
Fig. 10.
Ausf. mittels Fig. 11.
Ausf. mittels Fig. 12.
Anticipation.
Retardation.
A re - ſpi - rar.
a re - ſpi - rar.
a re - ſpi - rar.
Antic.
Retard.
A - - - men. A - - - - - - - - men.
Fig. 10. Ausf.
Fig. 14.
Ausf.
Fig. 15.
ten ten
Fig. 16.
a - - - - - - - men.
F. p cresc. ſ ſſ p pp ſſ ſſz.

Das zehnte Kapitel.

Vom Recitativ.

Wir kommen nunmehro auf Kapiteln, wo bloß theoretiſche Erklärungen ohne lebendigen Beyſpielen zur fernern Ausbildung der Sänger unzulänglich ſind: denn nun iſt es nicht mehr genug, daß er rein intonire, daß er eine durchgehends gleiche, gut gebildete, biegſame Stimme habe, nicht genug, daß er vom Blatte leſen könne, und alles, was bishero geſagt, und erläutert worden, vollkommen inne habe: er muß empfinden, fühlen, was er ſagt, er muß im Vortrag ſelbſt manches beobachten, was mit Noten keineswegs zu bezeichnen iſt.

Das Recitativ iſt das Mittel zwiſchen der gemeinen Declamation, und dem Geſang; von erſterer, das iſt, von der gemeinen Rede unterſcheidet es ſich dadurch, daß es in wirklichen Tönen, welche aus einer oder der andern Tonleiter genommen ſind, und alſo in Noten geſetzt werden können, vorgetragen wird, deren richtige, deutliche Intonation der Sänger eben ſo zu beobachten hat, wie der Componiſt die Regeln der Harmonie, er mag es mit mehrern Stimmen, oder mit dem Grundbaſſe allein begleiten: von letztern unterſcheidet es ſich vorzüglich dadurch, daß es ſich nicht ſo genau, wie der eigentliche Geſang, an die Taktbewegung bindet, und zweyen Noten gleicher Gattung darinn oft eine verſchiedene Dauer beygelegt wird, je nachdem es die Länge und Kürze der Sylben und die auszudrückende Leidenſchaft fodert.

Das Recitativ iſt dreyerley; anders wird es in der Kirche, anders auf dem Theater, und anders in der Kammer geſungen. Dahero die Benennungen Kirchen-Recitativ, Theatraliſche Recitativ, und Kammer-Recitativ.

Das Kirchen-Recitativ muß ernſthaft und mit feyerlicher Würde vorgetragen werden, welche vermögend iſt, bey den Zuhörern Ehrfurcht zu Gott, und ſeine Majeſtät zu erwecken; es leidet keine Verzierungen, die nur einigermaſſen in Tändeley ausarten: längere Aushaltungen, Vorſchläge ſind ihm angemeſſen, und zum ernſthaften Vortrage nothwendig.

Das Theatraliſche Recitativ, ſofern es bloß erzählend iſt, leidet gar keine Ausſchmückung; kommen aber darinn einige Stellen vor, die nach Art des Kammerſtyls in Begleitung mehrerer Inſtrumente geſetzt ſind, ſo mag der Sänger Verzierungen gebrauchen, aber auch dann nur ſolche, welche geeignet ſind, die ſo eben herrſchende Empfindung und Ausdruck zu erheben.

Was das Kammer-Recitativ anbelangt, ſo ſollte man glauben, daß, da der Kammerſtyl mehr gekünſtelt und feiner iſt, auch hier der eigentliche Platz für den Sänger ſey, ſeinen ganzen Vorrath von Schmuck und Verzierungen auszukrammen; allein weder der herrſchende verdorbene Geſchmack, noch die Begierde zu glänzen geben dem Sänger das Recht, ſich von der Natur zu entfernen, er bedenke, daß er nicht zu ſingen, ſondern ſingend zu ſprechen habe, und iſt dieß ſo, wie um aller Welt willen iſt es zu entſchuldigen, eine Sylbe öfters mit ſoviel Noten zu verkleiſtern, daß wir, bis uns die letzte Sylbe eines Wort zu Gehör kommt, darüber die erſtern beynahe vergeſſen müſſen. Noch iſt kein Buch an's Tageslicht gekommen, darinn der Sänger bey allen den verſchiedenen Leidenſchaften und Situationen des Ausdrucks und Vortrags wegen, ſoviel es einer ſchriftlichen Unterweiſung möglich wäre, ſich Raths erhollen könnte: dieß wäre Rieſen Arbeit, und nie das Werk eines Mannes allein; ich geſtehe ganz offenherzig mein Unvermögen, hierüber etwas ausführliches, etwas über alle Kritik erhabenes zu liefern, und beſchränke mich alſo bloß darauf, für den angehenden Sänger das zum Anfang unentbehrlichſte in dieſem Kapitel anzuſetzen, bis ſich eine Geſellſchaft Muſikgelehrter und Dichter, von denen erſtere ſelbſt Sänger ſind, und letztere Muſikkenntniß genug beſitzen, vereiniget, um dieſe eben ſo gefährliche als ausgedehnte Materie ausführlich zu behandeln, dann würde mancher Tonſetzer, der ſich ſchon am Gipfel des Parnaß zu ſeyn dünkt, einſehen, daß er nur erſt wenige Schritte über den Fuß deſſelben gekommen; der itzt noch ſo ganz mit ſich zufriedene Sänger würde über ſich ſelbſt erröthen, und fühlen, wie entfernt er noch von der Wahrheit ſey, und das Publikum würde endlich aufhören, Modekramm für ächte Schönheiten der Kunſt zu halten.

Vorſchläge ſind das gewöhnlichſte und nothwendigſte, was im Recitativ anzuwenden iſt, und zwar:

Bey abſteigender Terz bekommt die letzte Note, bey welcher im Texte ein Unterſcheidungszeichen,
Fig. 1. als Beyſtrich, Strichpunkt ꝛc. ſteht, meiſtens einen Vorſchlag Fig. 1.

Fig. 2. Fig 3. Fig. 4. Sind an dieſer Stelle zwey gleichtönige Achtelnoten, ſo macht die erſte davon den Vorſchlag Fig. 2. Zuweilen macht aber nicht die ganze erſte Achtelnote, ſondern nur der größte Theil derſelben den Vorſchlag Fig. 3., welches meiſtens geſchieht, wenn in einem Worte zwey trennbare verſchiedene Mitlauter ſtehen, wie Fig. 3. in dem Wort ſendet das n und d. In Fig. 4. ſind Beyſpiele, wo bald die ganze Achtelnote zum Vorſchlag wird, bald nur der größte Theil derſelben, ohne eben eine vollkommen befriedigende Urſache weder über das eine noch das andere geben zu können.

Bey mehrern aufſteigenden Sekunden bekommt die letzte einen Vorſchlag von oben Fig. 5. Fig. 5.

Nicht ſo iſt es aber bey vielen einſylbigen Worten Fig. 6.; hier wären über den Noten bey denen Wörtern Gott, Monarch, bald, Vorſchläge vorzüglich bey erſtern unſchicklich. Fig. 6.

Bey mehreren abſteigenden Sekunden hat ebenfalls die letzte öfters einen Vorſchlag zu bekommen Fig. 7. Fig. 7.

Sind aber zwey Noten gleichen Tones am Ende, ſo wird bald die ganze erſte Achtelnote, bald der größere Theil derſelben zum Vorſchlag genommen Fig. 8. Fig. 8.

In Fig. 9. kommt auf das Wort Tod kein Vorſchlag, wohl aber auf das Wort Huld. Fig. 9.

Die Recitativkadenzen werden heutiges Tags gewöhnlich ſo ausgeſchrieben, wie ſie zu ſingen ſind Fig. 10. Sollte man auch auf Stellen, wie Fig. 11. kommen, ſo ſinge man die vorletzte Note als Vorſchlag eine Quart höher, wie den Ausgang von Fig. 10. F. 10-11.

Zuweilen, wiewohl ſelten, wird ein Schlußfall Fig. 12. vorgetragen, wie Fig. 13. Wenn nämlich die Lage und der Inhalt der Rede ſo ein ſinken der Stimme zuläßt. F. 12-13.

Zuweilen wird vom Componiſten ſelbſt ausgeſchrieben, was der Sänger am Schluße zu machen habe Fig. 14., worauf aber oft letztere ſo wenig achten, daß ſie demohngeachtet nicht anders als mittels ein paar Dutzend Töne über das o des Wortes ogni zum Schluße kommen können. Fig. 14.

Man ſoll nicht leicht einer männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall geben Fig. 15., weil hiedurch manche Stelle höchſt ſchleppend werden würde, z. B. Fig. 16. Wollte man da denen Endnoten über den Wörtern That und verdammſt einen Vorſchlag geben, ſo würde hiedurch der ganze Ausdruck matt gemacht. F. 15-16.

Gleichwie ein vernünftiger Tonſetzer bey Wiederholung der nämlichen Fragen, heftigen Ausrufungen, ſtreng befehlenden Sätzen, bey zunehmenden Empfindungen ꝛc. immer höhere Töne für die Singſtimme gebraucht, eben ſo ſoll auch der Sänger nach Maaße dieſes Steigens der Empfindung die Töne ſeiner Stimme verſtärken, wie z. B. in der Zauberflöte bey dem dreymaligen hört! Fig. 17. zu beobachten iſt; jedermann, der nur einigermaſſen leſen kann, wird die folgenden immer mit etwas mehr Nachdruck ſagen; wenn nun jemand dabey mit der Stimme ab- ſtatt zunehmen, oder wohl gar die höhern Töne mit tiefern, wie z. B. Fig. 18. verwechſeln wollte, der würde den höchſten Unſinn begehen. Fig. 17. Fig. 18.

Fig. 19. Von welchem Nachdruck iſt nicht die Stelle im Tod Jeſu vom Graun Fig. 19. wenn ſie zum zwey-
tenmal, wie ganz natürlich, mit zunehmender Stimme vorgetragen wird, wie ſchön macht ſich nicht jene
Fig. 20. Stelle in la Clemenza di Tito vom Mozart Fig. 20., wenn dort eben dieſes mit Maaß beobachtet wird.

Fig. 21. Zuweilen wird einer Note etwas von ihrer Dauer benommen, und einer andern gegeben Fig. 21., ebenfalls aus dem Tod Jeſu; dadurch entſteht der wahre Ton des Mitleids.

Der Sänger ſey aufmerkſam auf den Hauptinhalt eines Recitativs, ob er luſtig, traurig, feurig, zärtlich ꝛc. ſey; man kann ja täglich bey der gemeinen Rede die Bemerkung machen, wie verſchieden der Ton der Sprache eines Zornigen von jenem eines ſanften Menſchen ſey, welche Verſchiedenheit auch bey allen übrigen Leidenſchaften ſich offenbaret; nebſt dieſen muß er auch beobachten, welche Stellen geſchwinder, und welche langſamer vorzutragen ſind.

Da das Recitativ auſſer jenen Redeſätzen, die der Tonſetzer mit Inſtrumenten begleitete, und die der Sänger ſtreng nach dem Takt zu ſingen hat (welches ihm das jedesmal beygeſetzte a tempo zu erkennen giebt) kein eigentlicher Geſang iſt, ſo iſt es um ſo häßlicher, wenn man die Worte nicht verſteht, weil alsdenn aus dem Ganzen nichts zu machen iſt.

Kommen in der Singſtimme einige Pauſen vor, während welchen ein ſogenanntes Accompagnement den leidenſchaftlichen Inhalt deſſen, was ſo eben declamirt worden, entweder verfolgt, oder das kommende vorbereitet, ſo hat der Sänger das Ende deſſelben abzuwarten, wenn er nicht vermög der Vorſchrift des Tonſetzers ſchon während demſelben mit der Stimme einzutretten hat, wird aber ſeine Declamation von mehr oder wenigern Inſtrumenten in liegenden Accorden ohne einem beygeſetzten a tempo begleitet, ſo iſt auch er Feſſelfrey.

Man muß in einem jeden Recitativ die nachdrücklichſten Worte, und die nachdrücklichſte Sylbe ſolcher Worte vor den andern genau unterſcheiden, weil darauf der Nachdruck zu legen iſt.

Toſis Klage über den Vortrag des Recitativs zu ſeiner Zeit iſt für uns zu belehrend, als daß ich nicht ein und anders davon hier anführen ſollte, er ſagt: Bey einigen iſt es ein beſtändig leyernder Geſang. Einige bellen, weil ſie allzuſehr in den Affekt eingehen. Einige dehnen, andere verſchweigen die letzten Sylben. Einige ſchleppen, andere poltern es heraus. Einige ſingen es durch die Zähne, andere affektirt. Einige ſprechen es nicht recht aus, andern fehlt es an gehörigen Ausdruck. Einige kreuſchen, andere heulen, wieder andere intoniren nicht. Dieſem ſetze ich noch bey, daß, wenn dieſer große Muſikgelehrte wieder auflebte, er Mühe haben würde, manches Recitativ von einer muſikaliſchen Poſſe zu unterſcheiden.

Fig. 1.

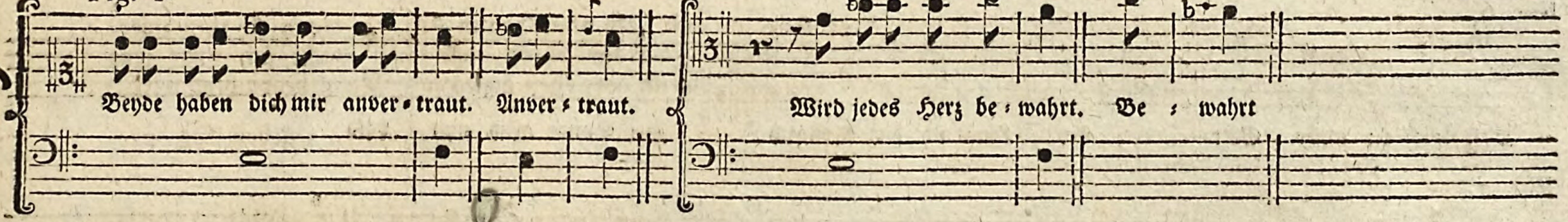


Fig. 2.

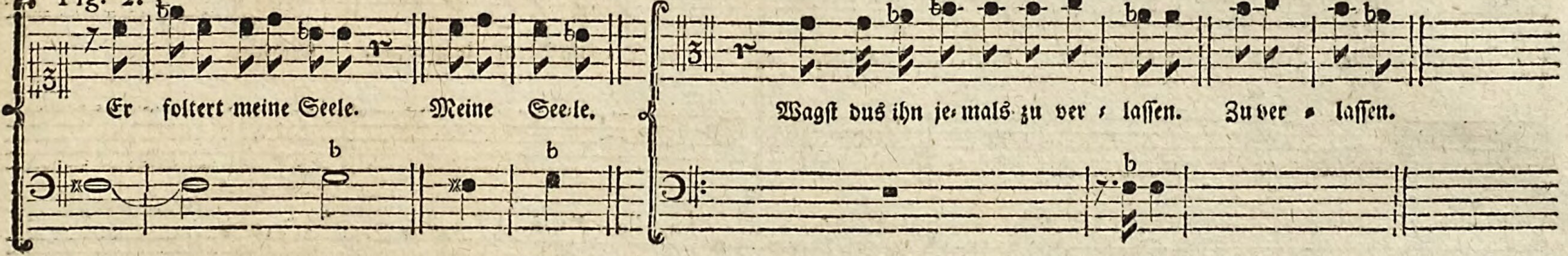


Fig. 3.

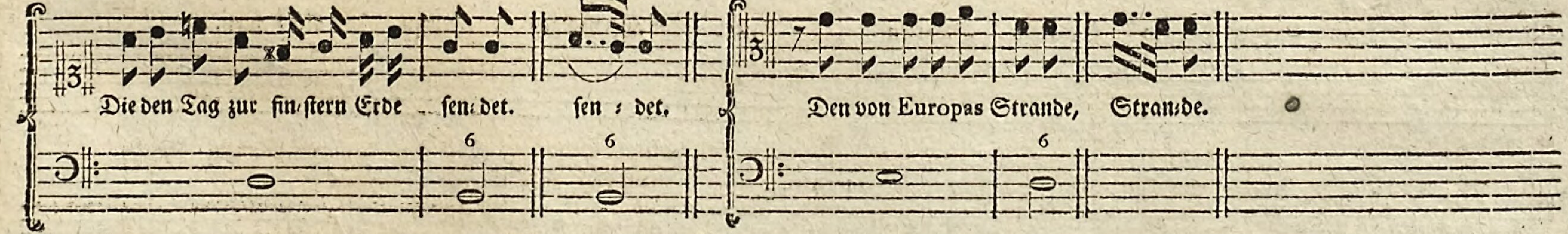


Fig. 4.

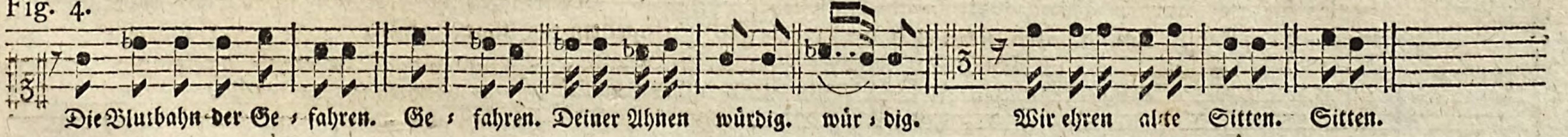
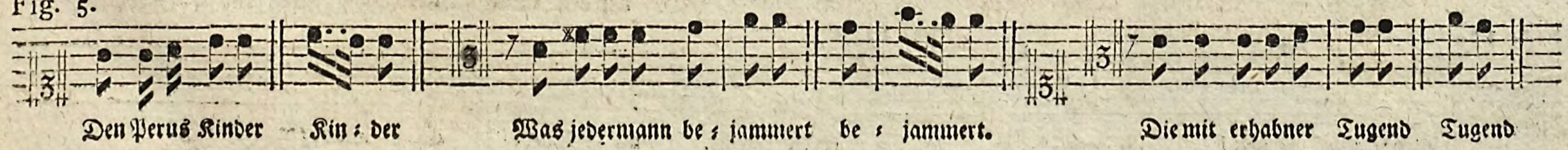


Fig. 5.



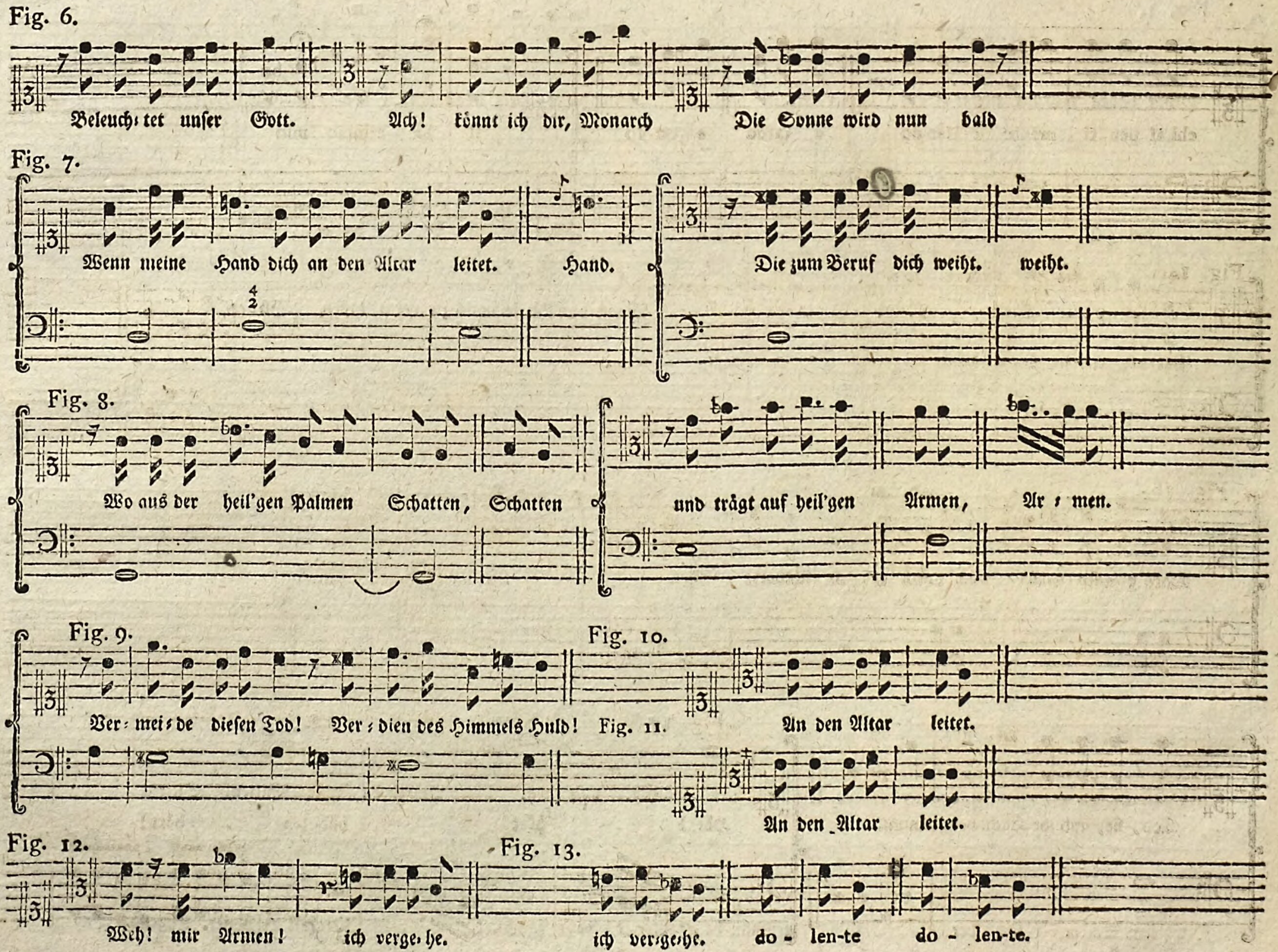


Fig. 6.
Beleuch⸗tet unſer Gott.
Ach! könnt ich dir, Monarch
Die Sonne wird nun bald
Fig. 7.
Wenn meine Hand dich an den Altar leitet. Hand.
Die zum Beruf dich weiht. weiht.
Fig. 8.
Wo aus der heil'gen Palmen Schatten, Schatten
und trägt auf heil'gen Armen, Ar⸗men.
Fig. 9.
Ver⸗mei⸗de dieſen Tod! Ver⸗dien des Himmels Huld!
Fig. 10.
An den Altar leitet.
Fig. 11.
An den Altar leitet.
Fig. 12.
Weh! mir Armen! ich verge⸗he.
Fig. 13.
ich ver⸗ge⸗he. do - len-te do - len-te.

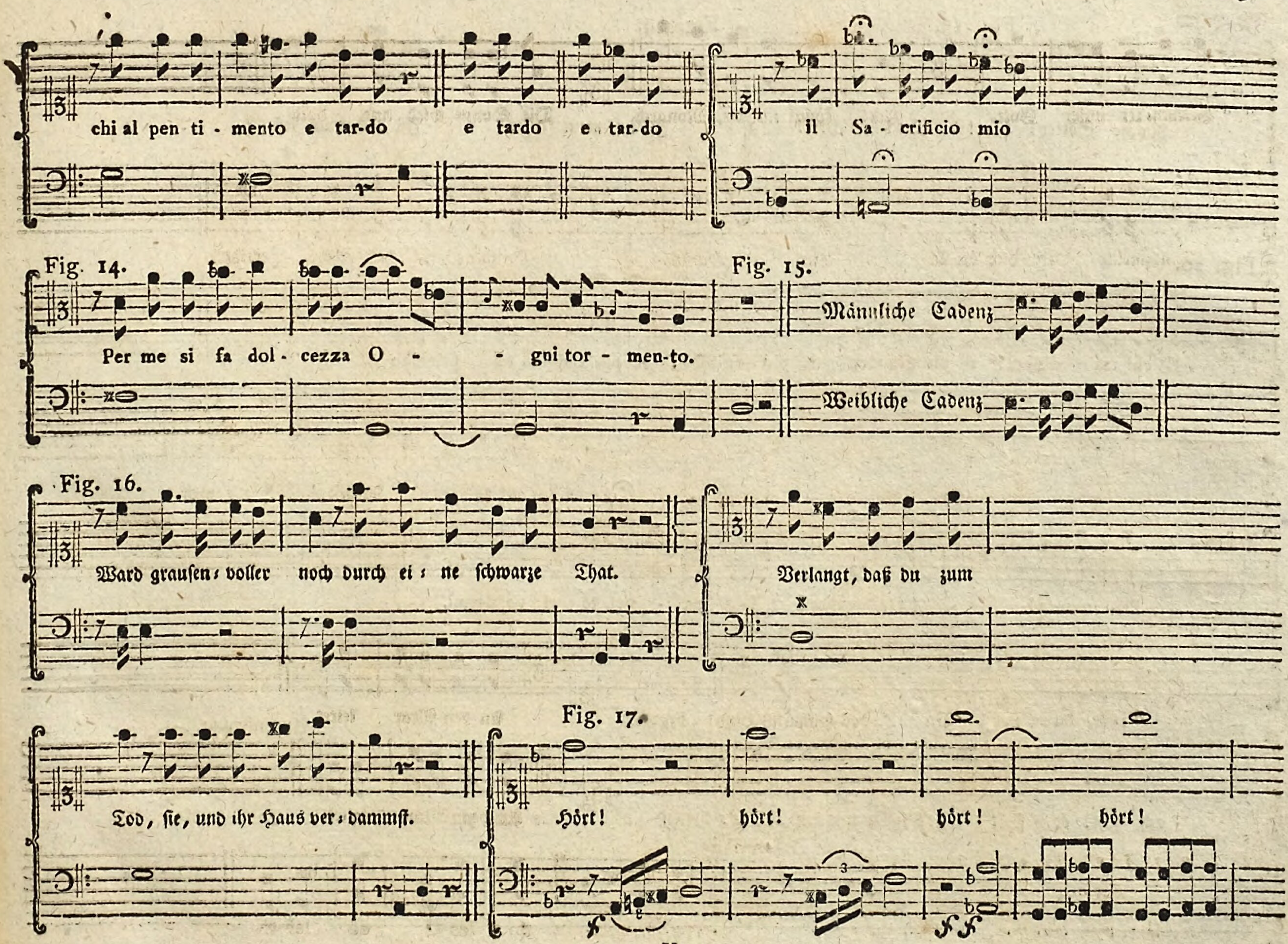

chi al pen ti - mento e tar-do e tardo e tar-do
il Sa - crificio mio
Fig. 14.
Per me si fa dol - cezza O - - gni tor - men-to.
Fig. 15.
Männliche Cadenz
Weibliche Cadenz
Fig. 16.
Ward grauſen - voller noch durch ei - ne ſchwarze That.
Verlangt, daß du zum
Tod, ſie, und ihr Haus ver - dammſt.
Fig. 17.
Hört! hört! hört! hört!

Fig. 18.

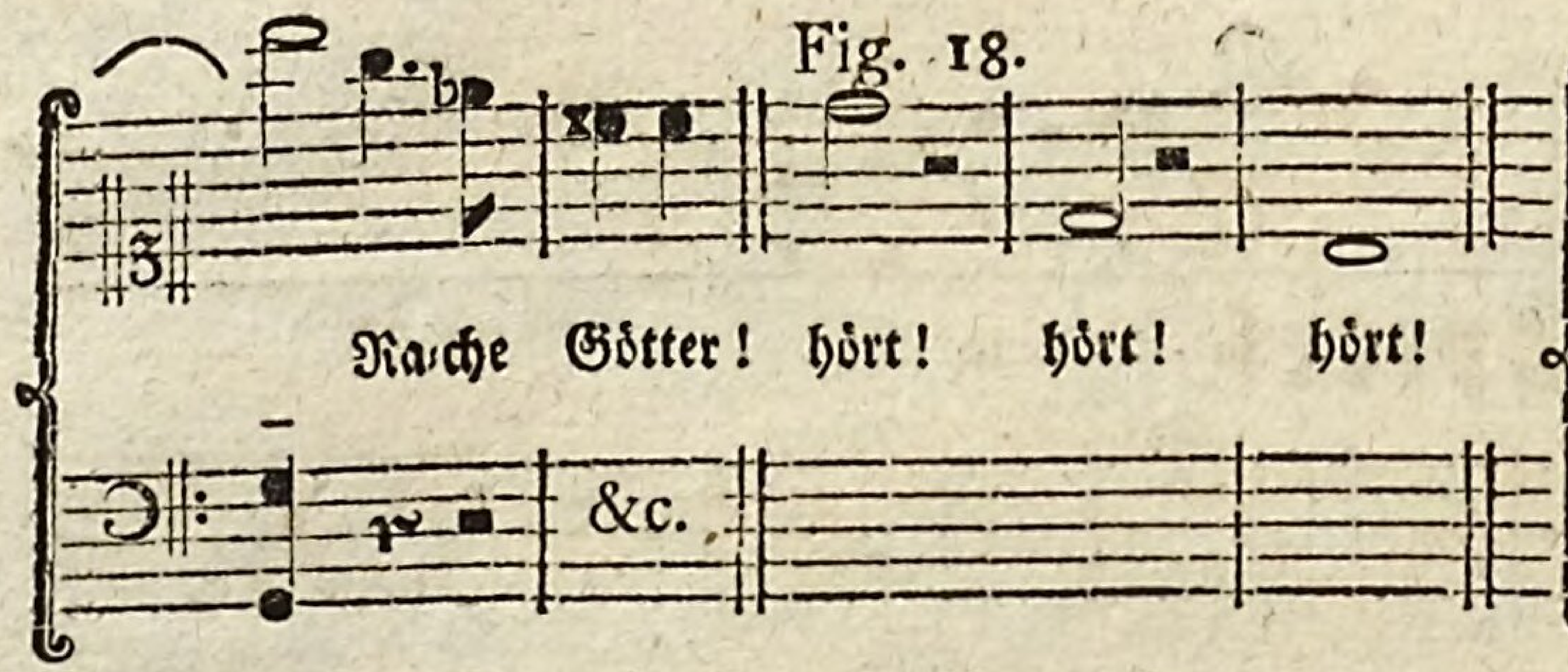


Fig. 19.

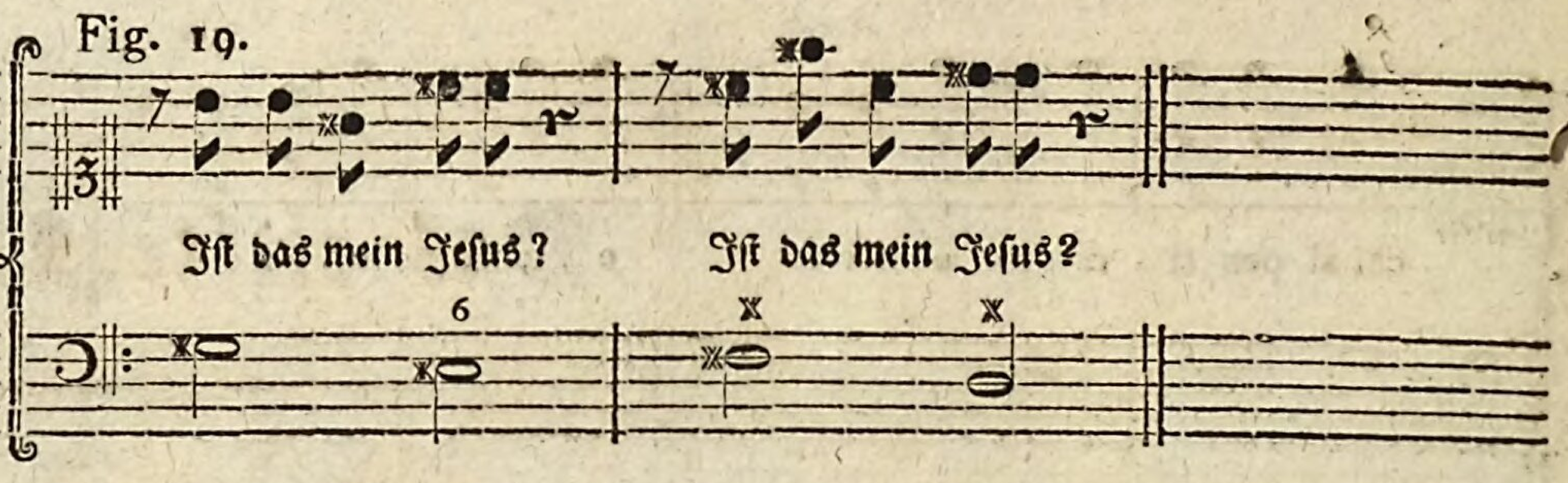


Fig. 20.

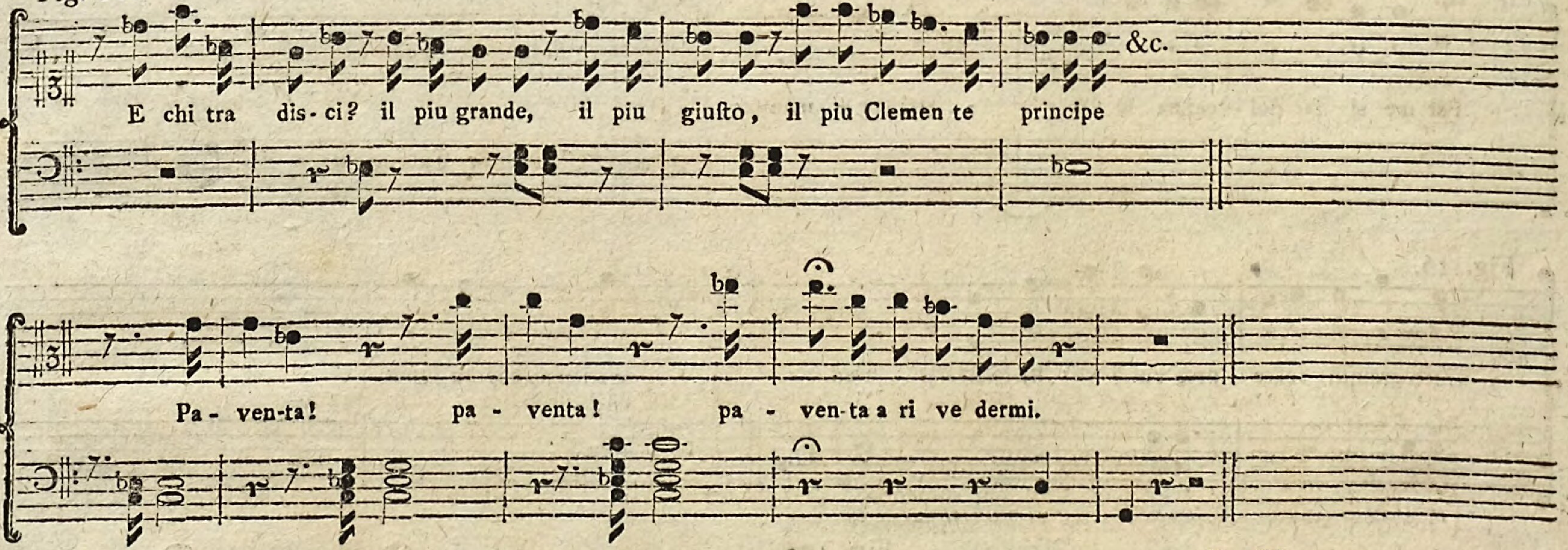
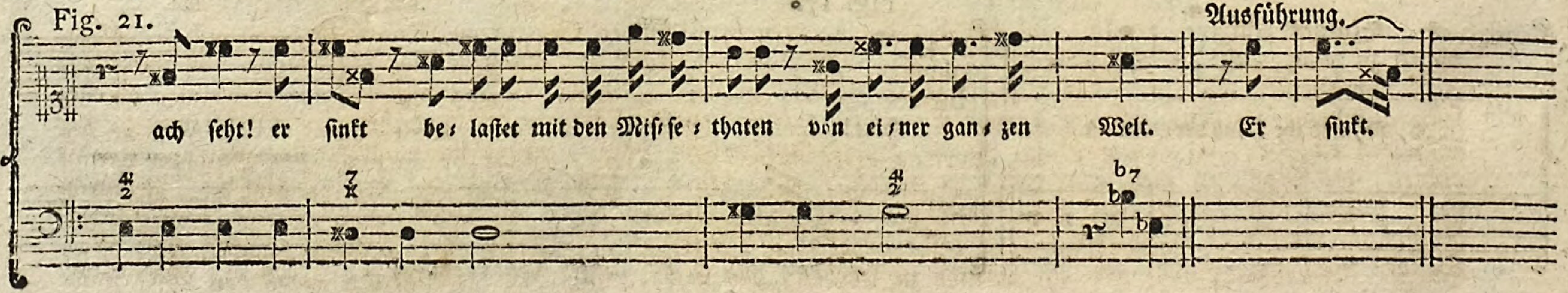


Fig. 21.



Das eilfte Kapitel.

Von den Arien.

Die nämlichen Urſachen, die uns in der Ausführung das Kirchen- Theater- und Kammer- Recitativ wohl zu unterſcheiden gebiethen, verhalten uns auch, ein gleiches bey den Arien zu beobachten, auf welche der Sänger, da ſie für ihn ohnſtreitig das weſentlichſte ſind, den meiſten Fleiß zu verwenden hat.

In der Kirche vermeide der Sänger alles das, was den Ausdruck der Empfindung mehr ausſchweifend macht, als verſtärkt. Vorausgeſetzt, daß der Tonſetzer einen des großen Gegenſtandes würdigen Plan verfolgte, hat der Sänger alles das ſorgfältig zu vermeiden, was dieſem entgegen, und bloß das Ohr zu kitzeln geeignet iſt, ſo wie im entgegen geſetzten Falle, wenn jener nur um zu ſchmeicheln arbeitete, er deſſen Eitelkeit keineswegs noch mehr unterſtützen ſoll.

Das Theater geſtattet dem Sänger in Anſehung der Verzierungen ſchon mehr Freyheit, ſofern nur dieſe die Kraft des Ausdrucks nicht ſchwächen; vor allen hat er auf den Inhalt eines Stücks zu ſehen; ein Stück vom großen und pathetiſchen Ausdruck muß auch ſchwer und nachdrücklich vorgetragen werden, und leidet nur wenigen Zierrath; jede Note deſſelben wird feſt angegeben und angehalten: Stücke hingegen vom zärtlichen, gefälligen, fröhlichen Inhalt vertragen viele kleine Manieren.

In der Kammer endlich, und bey den ſogenannten muſikaliſchen Concerten, wo der Sänger mit der Aktion nichts zu thun, und die theatraliſche Täuſchung nicht ſtatt hat, kann er, da ſelbe bloß für Kenner und Liebhaber ſind, ſein Genie, und die Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes zeigen. Welche Verzierungen, und an welchen Stellen ſelbe anzubringen ſeyen, kann in keinem Unterweiſungsbuch ausführlich gelehret werden: das Genie muß ſie den Sängern eingeben, die, wenn ſie den Vortrag derer aufmerkſam hören, welche ihr vorzüglichſtes Studium darauf richten, die Manieren nicht nur auf das zierlichſte zu machen, ſondern auch auf das verſtändigſte anzubringen, hiedurch in kurzer Zeit mehr Licht bekommen, als man es ihnen theoretiſch, auch mittels groſſer Weitläufigkeit, nie würde ſagen können; ich rathe aber jedem lehrbegierigen, der ſich nicht lächerlich machen will, dieſer Sänger Nachahmer, nicht aber ihr Sklave zu werden; das heißt, auſſer den vernünftigen (von den Widerſinnigen

gen

gen rede ich gar nicht) in vorigen Kapiteln angeführten Verzierungen, die in der Ausführung ſich faſt immer gleich ſeyn müſſen, ihre übrigen Veränderungen nicht bis auf jede kleinſte Note nachzuäffen; feine Kenner werden den knechtiſchen Copiſten ohne Geiſt des Originals bald entdecken: es verſuche nur, wer da Luſt hat, eine Aria vom Marcheſini, mit den 4 bis 5maligen ausgeſchriebenen Veränderungen in Gegenwart eines Muſikverſtändigen zu ſingen, der ſie von dieſem Meiſter ſelbſt zu hören Gelegenheit hatte, und man wird meine Warnung gegründet finden; von dem Werth oder Unwerth dieſer Marcheſiniſchen Variationen iſt hier die Rede nicht, einſichtsvollere Männer mögen ſelbe prüfen.

Noch iſt von den Verzierungen und Veränderungen zu merken:

a) Das ſelbe nur dann anzubringen ſind, wenn ſie wirklich zur Verſchönerung des Ausdrucks dienen.

b) Das man ſie mäßig, und da, wo der Tonſetzer Platz für ſie gelaſſen hat, gebrauche.

c) Daß ſie nicht alltägliche Schlendrians ſeyen, die überall hinpaſſen, ohne ſonſt von einiger Bedeutung zu ſeyn.

d) Daß ſie in dem Karakter des ganzen liegen, und ſelbem auf keine Weiſe entgegengeſetzt ſeyen.

e) Daß ſie nicht wider die Regeln des reinen Satzes ſtoſſen.

Wer verzieren und verändern will, muß es beſſer, oder wenigſtens nicht ſchlechter zu machen wiſſen, als die Melodie ſelbſt iſt; iſt dieſe aber an und für ſich ſelbſt ſchon ſo ſchön, daß ihr durch einen Zuſatz von fremder Schönheit alle eigenthümliche benommen würde, ſo wäre es auch ganz zweckwidrig und unverzeihlich, da Veränderungen anzubringen.

Das wahre Verdienſt eines Sängers beſteht in dem richtigen jeder Empfindung angemeſſenen Vortrag der vom Tonſetzer vorgeſchriebenen Töne: Die Manieren und Veränderungen ſind das, was an einem Gebäude die äuſſern Verzierungen, ſie dienen bloß dem weſentlichen mehr Annehmlichkeit zu geben, ſie ſind alſo eine Nebenſache, da man ſie überall, wo ſie angebracht ſind, wegnehmen kann, ohne das Werk ſelbſt mangelhaft zu machen, oder ſeine Art zu verändern; man nehme davon aus jene Manieren, als: Triller, Vorſchlag, und die mit ſelben verwandten Arten, ingleichen kleine Veränderungen, welche zuweilen eine gefliſſentlich nachläßige Schreibart des Tonſetzers nothwendig macht; erſte ſind oft weſentlich, ſie mögen angezeigt ſeyn oder nicht.

Da es bey jedem, der in irgend einer Kunſt excelliren will, vorzüglich darauf ankömmt, daß er gerade das wähle, und eifrig kultivire, wozu er von Natur ſchon die meiſte Anlage hat, ſo achte ich es für meine Pflicht, den Meiſter wie den Sänger hierauf aufmerkſam zu machen, damit er nicht einſt verlorne Mühe zu bereuen habe, die Früchte ſeines Fleiſſes und ſeiner Verwendung aber um ſo ſicherer und früher einſammeln könne.

Das Allegro und Adagio im Geſang ſind ſich ſo entgegengeſetzt, daß ich, ohne die Aufſtellung eines Muſters zum Gegenbeweiſe fürchten zu dürfen, geradezu behaupte, es ſeye nicht möglich in ein und dem andern gleich

groß

groſs zu werden. Es war wohl nur ein frommer Wunſch vom Toſi, da er in ſeiner Anleitung von zweyen berühmten Sängerinnen ſeiner Zeit redet, wo er an der einen das brillante mit einer bewundernswürdigen Fertigkeit im Ausführen, an der andern das ſchmeichelhafte, zärtliche Weſen mit den reizendſten Erfindungen ihres fruchtbaren Witzes verbunden ſo ſehr erhebt, und am Ende ausruft: Was für eine ſchöne Miſchung würde es abgeben, wenn man das Beſte dieſer beyden engliſchen Geſchöpfe in einer Perſon vereinigen könnte. Er dieſer groſse Sänger und noch gröſsere Kenner, der in das innerſte dieſer Kunſt drang, wuſste zu gut, daſs beyde Eigenſchaften ſchwer und vollkommen nie vereinigt zu finden ſeyen; überführt uns nicht deſſen ſelbſt die Inſtrumental-Muſik? ſollte man nicht glauben, daſs jener Arm, der den Bogen für das eine ſo geſchickt führt, ihn auch für das andere ganz in ſeiner Gewalt haben müſſe? und doch iſt es nicht ſo. Wahre Kenner der Muſik und des Geſangs, wären ſie auch für eine oder die andere Eigenſchaft mehr eingenommen, entziehen darum der andern nie das verdiente Lob, nur Nichtkenner oder Tonſetzer verwerfen das, was erſtere nicht verſtehen, und wozu letztere keinen Beruf fühlen.

Bey dieſer Gelegenheit könnte ich einer aufzuſtellenden Frage begegnen, was wohl die Urſache ſeye, warum einige Singmeiſter, die ſelbſt brave Sänger ſind, ſo ſelten gute Scholaren bilden? Meiner wenigen Einſicht nach ſcheint mirs dieſe zu ſeyn, daſs ſie jeden Schüler nach einen und eben denſelben Leiſt behandeln, ohne darauf Rückſicht zu nehmen, wohin ſich die natürliche Anlage derſelben neige. Die Fundamentalgeſetze ſind zwar immer die nämliche, und müſſen jeden gleich gelehret werden, wenn aber dieſs einmal erzielt iſt, dann muſs eine andere Auswahl getroffen werden; eine und eben dieſelbe Aria paſst nicht für jede Kehle, und gleichwohl tragen ſie's von einem zum andern, und verderben dadurch, daſs ſie ſelbe zum hoch- oder tiefſingen anſtrengen, und jene, deren Stimmwerkzeuge hart ſind, viel zu früh zur Ausführung geſchwinder Paſſagien anhalten, Stimme und Kehle.

In denen Rodeaus und all jenen Arien, die ſo angelegt ſind, daſs nach der zweyten Hälfte die erſte wiederholet wird, ſollen in dieſer auſſer einigen weſentlichen Manieren durchaus keine Veränderungen angebracht werden, damit man die urſprüngliche, vom Tonſetzer entworfene Melodie unverſtellt höre, bey der Wiederkehr oder Wiederholung aber können, ſoviel es das Accompagnement erlaubet, Veränderungen angebracht werden; man betrachte hierüber manches Rondo vom eingebornen italieniſchen Schlage, und dagegen die meiſterhafte unvergleichliche Scene aus Medea vom Kapellmeiſter Naumann: Ah ſe perdo &c. welch weites Feld für Veränderungen bey erſtern, und oft wie nothwendig, wenn das Singſtück einige Wirkung machen ſoll: wie eingeſchränkt hingegen bey letztern, wo ſchon das allein, was dieſer Meiſter hinſchrieb, mit gehörigen Ausdruck vorgetragen, unſer innerſtes erfüllt.

In Duetten finden keine Veränderungen ſtatt, welche nicht von beyden vorhero abgeredet worden; die Begierde, auf Unkoſten eines andern zu glänzen, iſt allemal ſchändlich.

In Chören und all jenen vollſtimmigen Singſtimmen, wo alles zuſammen ſingt, ſoll platterdings geſungen werden, wie es ſteht, es iſt oft gar nicht auszuhalten, wenn man eine Kirchen-Muſik auf dem Lande, und auch in Städten hört, wo man doch glauben ſollte, die vorhandenen Muſter würden zu etwas beſſern verleiten; wie man da faſt jede Note mit Vorſchlägen martert, wie das trillert, bald bellt, bald heult, daſs man ſich bey einem Unkenteich zu ſeyn dünkt: wahrlich es wäre beſſer, gar keine als eine ſolche Kirchen-Muſik aufzuſtellen, denn ſo, wie ſie itzt iſt, erbauet ſie nicht, und wird nie erbauen können.

Das zwölfte Kapitel.

Von den Schlußfällen, Fermaten, und Cadenzen.

Fig. 1.

Schlußfälle ſind jene Stellen in der Muſik, durch welche das Gefühl einer Ruheſtelle erwecket wird; ſie kommen in ein und demſelben Singſtück öfter und unter verſchiedenen Geſtalten vor, wie Fig. 1. ausweiſet.

Man pflegt ſie auch alle zuſamm geradezu Cadenzen zu nennen: A) vollkommene Cadenz. B) halbe Cadenz. C) kleinſte Cadenz. D) Cadenza sfuggita, oder betrügeriſche Cadenz. E) kleinſter Einſchnitt. Wann und wo bey dieſen Schlußfällen allenfalls ein Triller anzubringen ſey, kann hier dem angehenden Sänger nicht beſtimmt werden, er halte ſich vor itzt an die Vorſchrift des Tonſetzers, bis ihm Erfahrung und Geſchmack richtig beurtheilen laſſen, an welcher Stelle ein Triller oder eine andere kleine Auszierung zum Ganzen paſſe.

Fig. 2.

Die Fermaten ſind jene Stellen im Singſtück, wo das Accompagnement durch Einhaltungszeichen zur Ruhe gewieſen wird, während welcher der Sänger die Freyheit erhält, mehrere Töne, nach ſeinem Geſchmak und Gutbefinden vorzubringen; es giebt derſelben verſchiedene Arten Fig. 2. Hier muß der Sänger nach dem, was er allein hervorgebracht, ebenfalls ſchließen, weil im folgenden Takt die Muſik ohne ihn wieder angeht.

Fig. 3.

Fig. 3. Auch hier muß er nach allem angebrachten Zierrath völlig ſchließen, weil auf der zweyten Note ein Schlußzeichen ſteht.

Fig. 4.

Fig. 4. Hier fährt der Sänger mittels einer paſſenden gutgewählten Verzierung ohne abzubrechen weiter. Die eigentlichen Cadenzen finden ſich am Ende, dahero nennt man ſie auch, um ſie von obigen zu unterſcheiden, Final-Cadenzen, wo der Sänger, wenn er ſich in der Aria nicht genugſam ausweinen, oder ausgurgeln konnte, wie nach Handwerksgebrauch das Recht überkommt, ſich vollends zu entladen; dieſe Cadenzen nun ſollen das Gepräge des vorhergehenden führen.

Fig. 5.

In einem vierſtimmigen Geſang ſchließen die Singſtimmen gemeiniglich wie in Fig. 5. Die erſte nennt man die Diskantiſirende, oder Sopraniſirende; die zweyte die Altiſirende; die dritte die Tenoriſirende; die vierte die Baßirende. Es iſt nicht erlaubt, wenn eine oder die andere Stimme, wie es öfters geſchieht, die baſſirende Cadenz hat, dieſe Gewichtstöne durch Verzierungen zu ſchwächen.

Fig. 6.

Fig. 6. Hier kann bey dem erſten Halt ein kleiner Zierrath von ſehr wenigen Noten angebracht werden, worauf aber nach den letzten Ton förmlich innegehalten wird, weil auf der folgenden Pauſe ein Ruhezeichen ſteht. Fig. 6.

Fig. 7. Hier wird die Note, worüber das Ruhezeichen ſteht, ſchwellend ausgehalten, und in den folgenden kleinen Ton, ohne abzuſetzen, übergegangen. Fig. 7.

Fig. 8. Hier wird die Note des erſten Ruhezeichens ohne Zierrath mit einem männlichen Ton gehalten, worauf das Faro entſchloſſen und etwas ſchnell folgt. Quardami iſt zärtlich vorzutragen, leidet nicht viel mehr als die Wiederholung des c als Bebung, und mittels des h b ins a herabzukommen. Quardami das zweytemal, wie es im Original ſteht, mit etwas verſtärkter Stimme. Fig. 8.

Fig. 9. Hier wird nicht auf der Note, worüber das Aushaltungszeichen geſetzt iſt, der Zierrath angebracht, ſondern auf der vorhergehenden Note F. Fig. 9.

In rührenden und zärtlichen Singſtücken ſollen zu Cadenzen keine rollende und ſpringende Paſſagien gebraucht werden; das Fortſchreiten durch halbe Töne und kleinere Intervallen, überhaupts aber das Schleifen und Ziehen ſind hier anwendbar, nur muß der Geſang durch das Anhäufen der halben Töne in kein Katzengeheul ausarten. In feurigen und muntern Stücken ſind rollende Paſſagien den Cadenzen eigen.

Man kann zur Cadenz zuweilen eine Stelle aus der Aria ſelbſt mit einiger Abänderung anwenden.

Der Sänger ſoll keine längere Cadenz machen, als er in einem Athem ausführen kann, und da ſoll er in den meiſten Fällen noch vorräthig haben, was zum Triller nöthig iſt.

Einſtimmige Cadenzen binden an keinen Takt. In denen doppel Cadenzen, wo eine Stimme der andern ihre Sätze vorbringt, muß ſchon ein gewißes Zeitmaaß herrſchen; in dieſen, weil ſie länger, als die einſtimmigen dauren können, darf wechſelweiſe, ſelten zugleich Athem geholt werdeu. Daß man es nicht wagen ſolle, ohne vorhergehender Verabredung ſich in Doppelcadenzen einzulaſſen, verſtebt ſich von ſelbſt. Wie abſcheulich es ſey, wenn ein Sänger bey den Cadenzen die Endigungsnote eher angiebt, als der Baß eintritt, mag jeder Beobachter ſelbſt fühlen: es iſt aber auch wahr, daß gar oft die Schuld auf dem Baß, und dem Orcheſter beruht, als welche nicht zeitlich genug einfallen. Auf einer kurzen Sylbe ſoll man weder Cadenz noch Schlußtriller machen, ſondern auf einer langen, wenn dieſe auch weiter zurück ſteht. Zuweilen kommen in Singſtücken Stellen von ein, zwey, auch mehrern Takten vor, bald mit bald ohne Begleitung, wo das (al piacere, nach belieben) beygeſetzt iſt, der Vortrag dieſer vom Componiſten ausgeſchriebenen Noten iſt an keinen eigentlichen Takt gebunden, ſondern wird der Empfindung des Ausführers überlaſſen.

Es giebt der verſchiedenen Cadenzarten ſo viele, daß zu deren Beſchreibung, wann, wo, und in welche Cadenzen der Sänger ſich allenfalls einlaſſen dürfte, mehrere Bögen erfordert würden: es iſt oft ſo viel Willkührliches dabey, es hängt oft ſo viel von dem Ort, von der Situation, von dem Sinn der Worte, von der Fähigkeit des Ausführers ab, daß lebendige Beyſpiele, und eine geſunde Beurtheilungskraft des Sängers größtentheils hierinn ſeine Führer ſeyn müſſen.

Kurzer Anhang
von dem
Choralgeſang.

Bey dem Choralgeſang bedienet man ſich vier Linien, und zweyer Schlüſſel, als: C und F. Dermalen nimmt man auch 5 Linien zur Vermeidung der häufigen Schlüſſel-Verſetzungen.

Fig. 1. Fig. 1. Der C Schlüſſel auf drey verſchiedenen Linien.

Fig. 2. Fig. 2. Der F Schlüſſel.

Fig. 3. Fig. 3. Verſchiedene Geſtalt der Noten nach ihrer Dauer.

Fig. 4. In Fig. 4. Bedeutet die erſte Queerſäule, eine Reihe abwärtsgehender Töne, nämlich vom obern E bis ins untere F, folglich: E, D, C, H, A, G, F. Die zweyte Queerſäule aber aufwärts gehende Töne, nämlich vom untern F bis ins folgende E hinauf, folglich: F, G, A, H, C, D, E.

Fig. 5. Fig. 5. Enthält die verſchiedene Dauer der Abſätze.

Fig. 6. Der Vorweiſer in Fig. 6. zeiget den Ton an, in welchem die folgende Note entweder der kommenden Zeile, oder nach einer Verſetzung des Schlüſſels anzufangen hat.

Fig. 7. Fig. 7. Weiſet die Scala des C Schlüſſels auf den 3 verſchiedenen Linien.

Fig. 8. Fig. 8. Die Scala des F Schlüſſels ebenfalls auf den 3 verſchiedenen Linien.

Fig. 9. Chortöne ſind acht Fig. 9. Sie ſind zu erkennen aus dem Hauptausgang der Antiphone, und aus der erſten Note des zweyten Theils.

Fig. 10. Wenn die Noten nicht können vertheilt werden, das heißt, wenn mehrere Noten mit einer Sylbe zu ſingen, und dahero zuſammengehängt ſind, ſo ſteht das b (wenn eins erforderlich iſt) um eine oder mehrere Noten voraus Fig. 10. Es muß aber auf der nämlichen Stufe ſtehen, die der Note eigen iſt, welche vertieft werden ſoll.

EVOVAE sa EcVlOrUm AmEn. Ausgang des Pſalmes.

Euphoniæ gratia. Leichtigkeit halber kann vor der letzten Note ein halber Ton Platz haben.

Fig. 11. Unica nota aſcendendo ſuper la, ſemper Canendum eſt fa. Wenn eine Note über das la ſteiget, ſinget man allzeit fa. Dieſe gewöhnliche Redensart findet beſonders im 4ten Chorton Ausnahm Fig. 11. Wo denn auch ſtatt fa, ſi ein ganzer Ton zu nehmen iſt. — Im übrigen hat der Chorgeſang das Verhältniß mit dem figürlichen Geſang.

Fig.

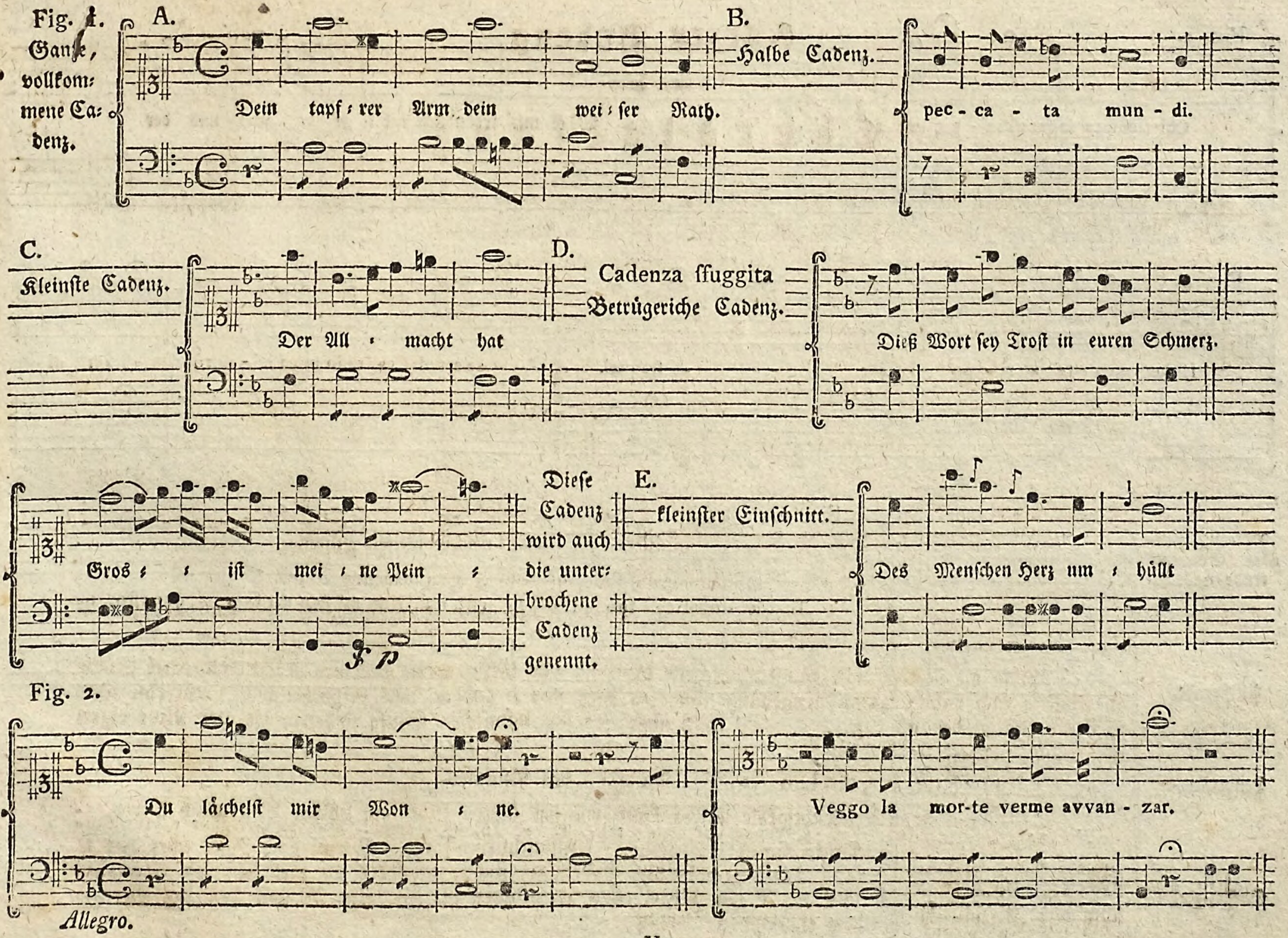


Fig. 1.
Ganze, vollkommene Cadenz.
A.
Dein tapf = rer Arm dein wei = ser Rath.
B.
Halbe Cadenz.
pec - ca - ta mun - di.
C.
Kleinſte Cadenz.
Der All = macht hat
D.
Cadenza ſfuggita
Betrügeriche Cadenz.
Dieß Wort ſey Troſt in euren Schmerz.
Gros = = iſt mei = ne Pein =
f p
Dieſe Cadenz wird auch die unterbrochene Cadenz genennt.
E.
kleinſter Einſchnitt.
Des Menſchen Herz um = hüllt
Fig. 2.
Du lächelſt mir Won = ne.
Allegro.
Veggo la mor-te verme avvan - zar.

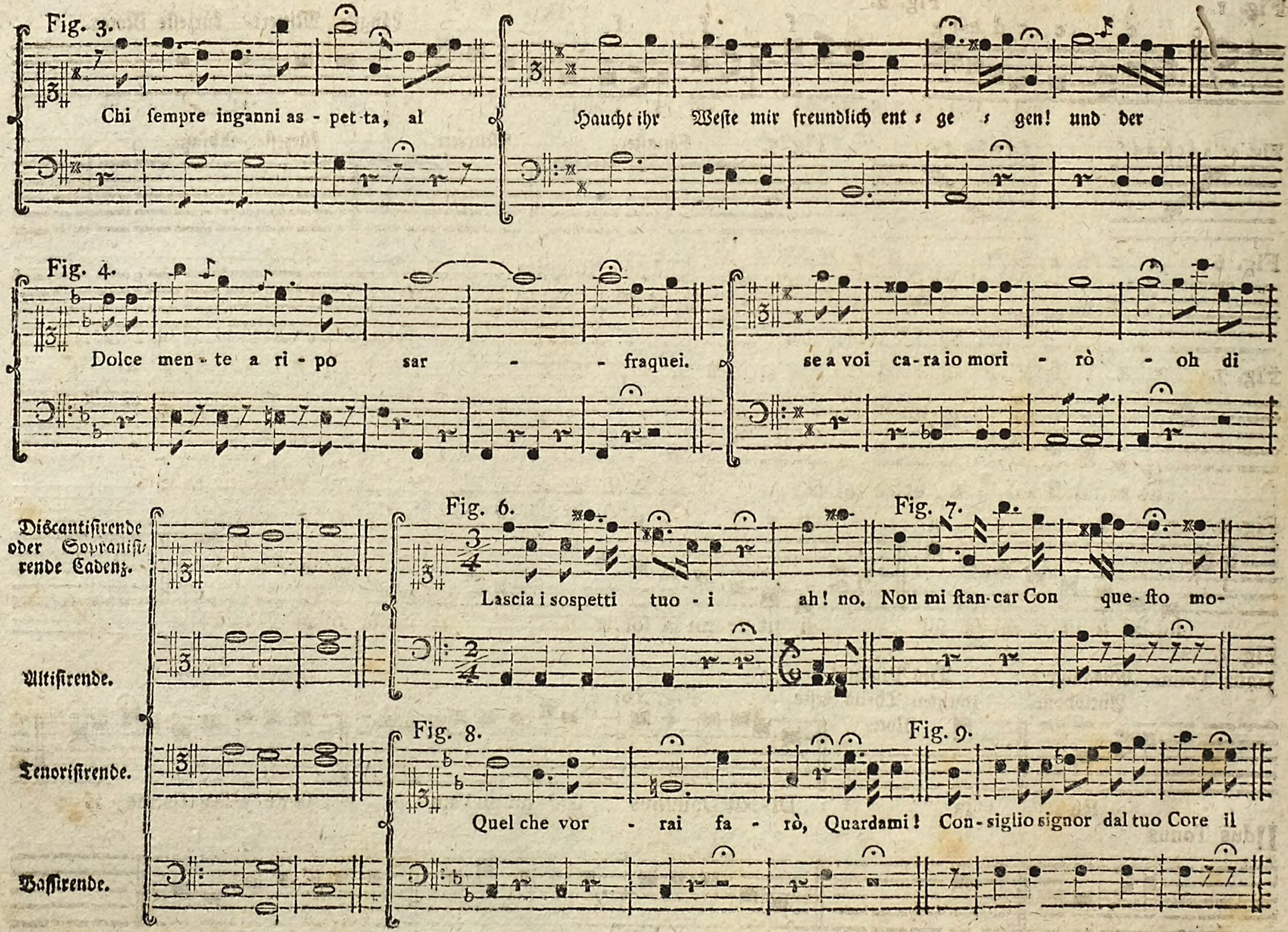


Fig. 3.
Chi ſempre inganni as - pet-ta, al
Haucht ihr Weſte mir freundlich ent : ge : gen! und der
Fig. 4.
Dolce men - te a ri - po sar - - fraquei.
se a voi ca-ra io mori - rò - oh di
Discantiſirende oder Sopraniſirende Cadenz.
Altiſirende.
Tenoriſirende.
Baſſirende.
Fig. 6.
Lascia i sospetti tuo - i ah! no.
Fig. 7.
Non mi ſtan-car Con que-ſto mo-
Fig. 8.
Quel che vor - rai fa - rò, Quardami!
Fig. 9.
Con-siglio signor dal tuo Core il

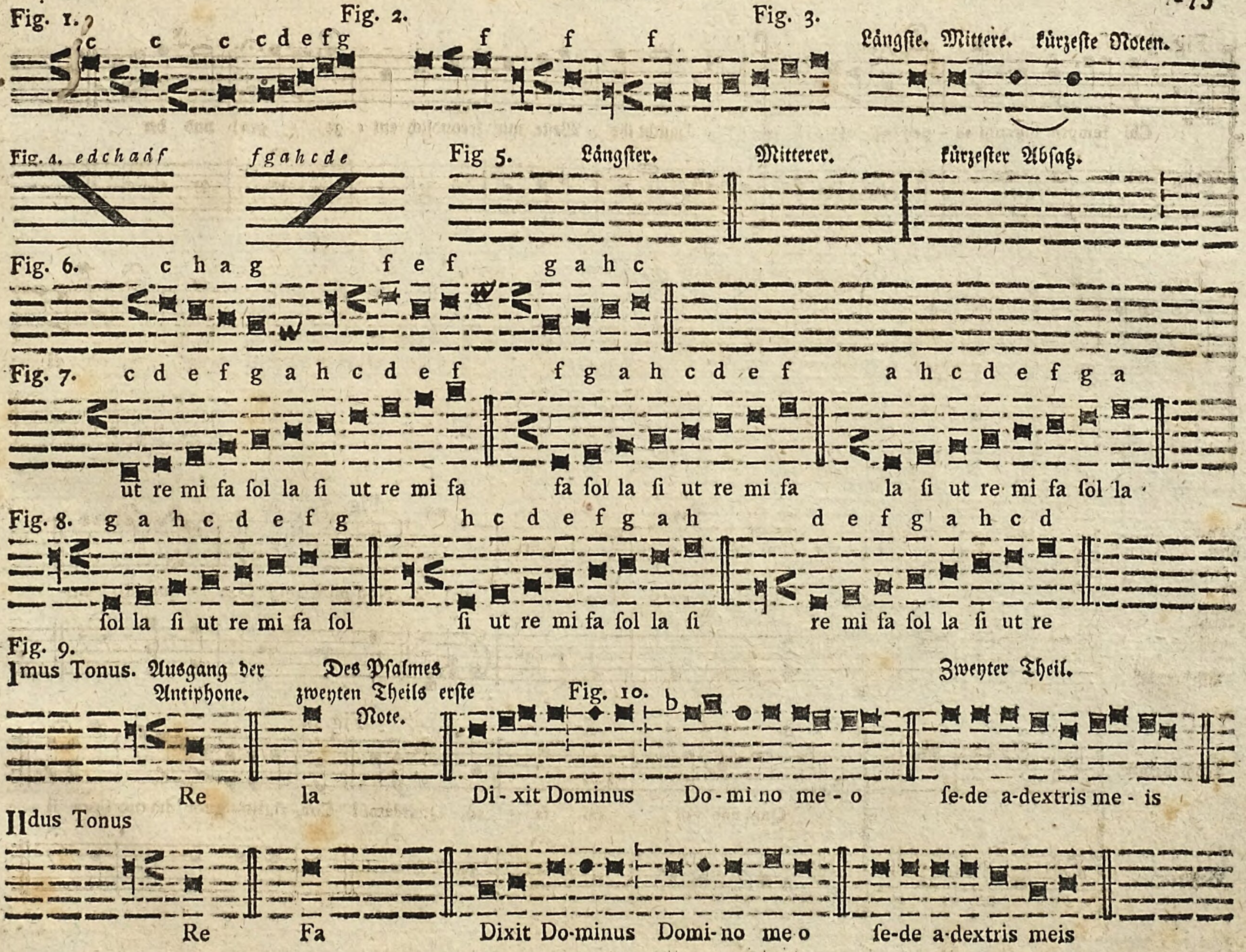
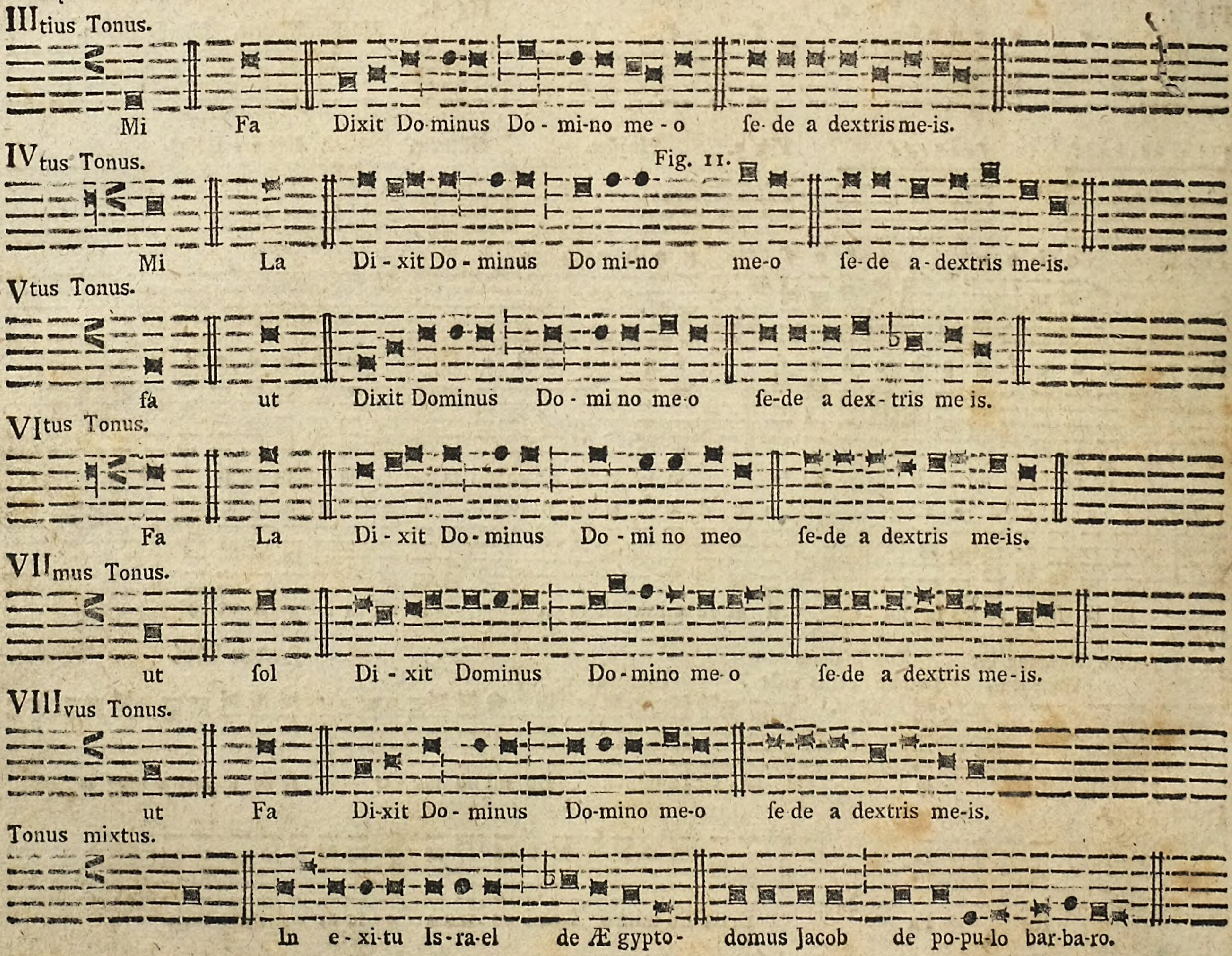
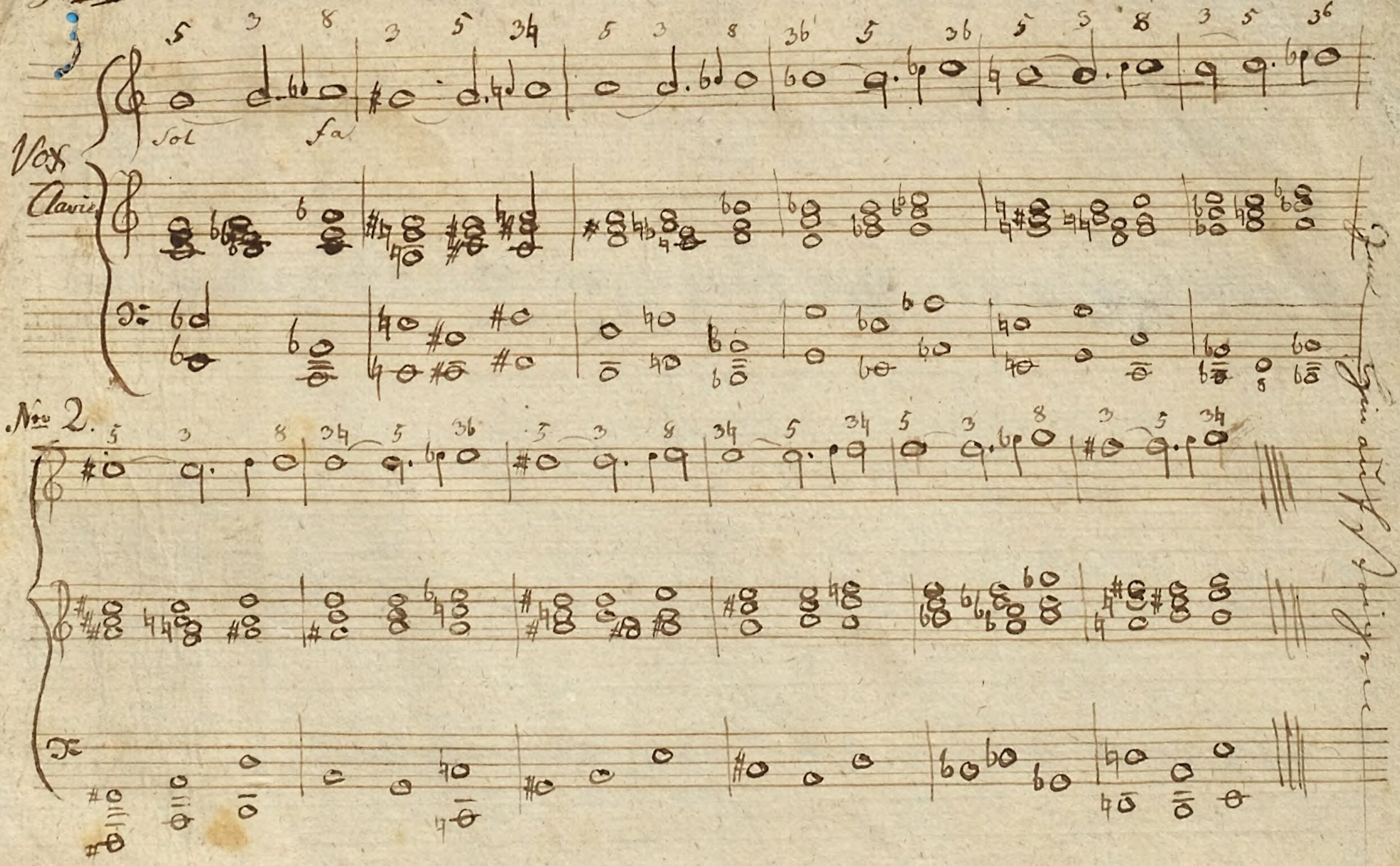


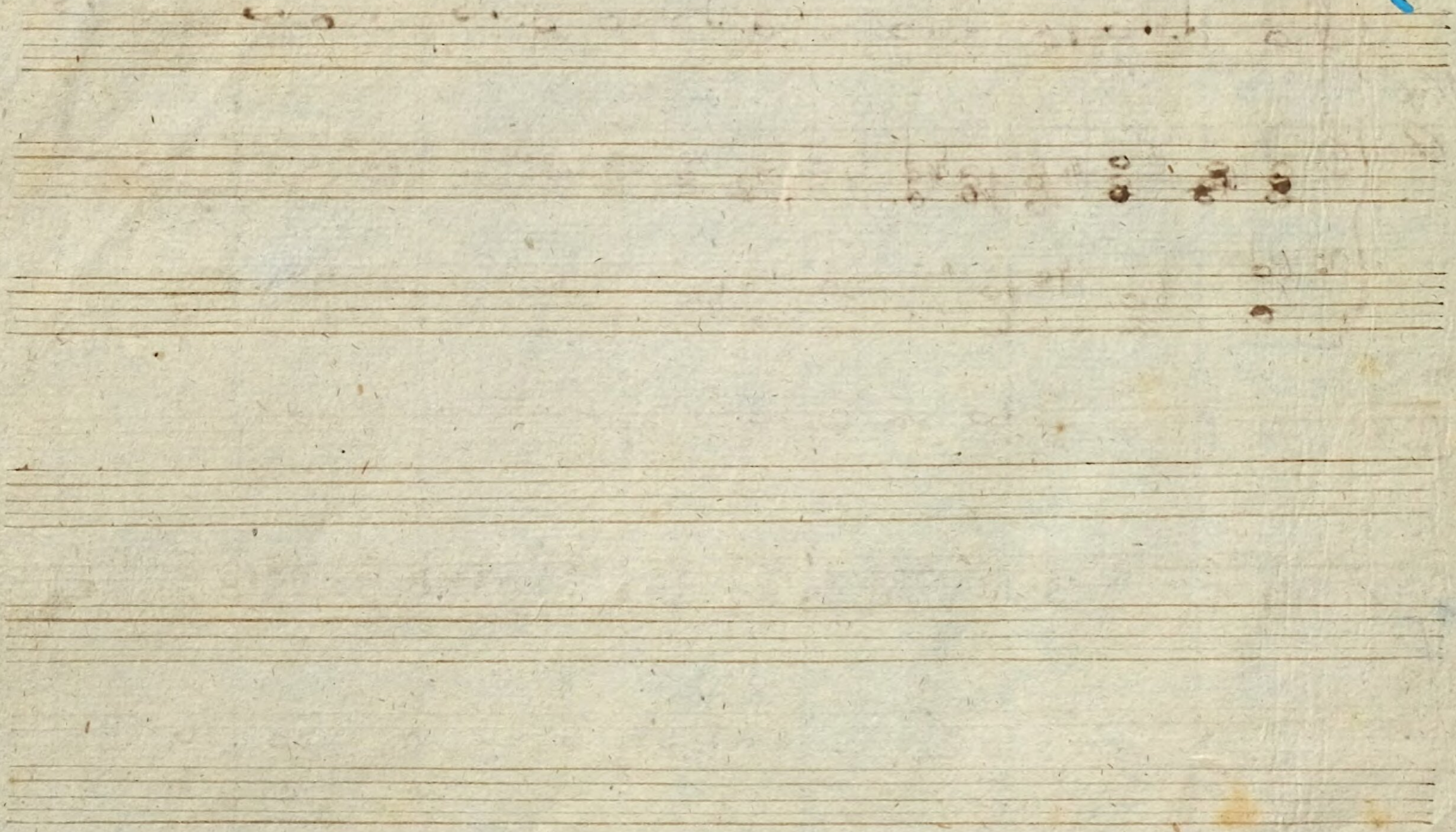
Fig. 1.
c c c c d e f g
Fig. 2.
f f f
Fig. 3.
Längſte. Mittere. kürzeſte Noten.
Fig. 4. e d c h a d f
f g a h c d e
Fig 5. Längſter. Mitterer. kürzeſter Abſatz.
Fig. 6. c h a g f e f g a h c
Fig. 7. c d e f g a h c d e f f g a h c d e f a h c d e f g a
ut re mi fa ſol la ſi ut re mi fa fa ſol la ſi ut re mi fa la ſi ut re mi fa ſol la
Fig. 8. g a h c d e f g h c d e f g a h d e f g a h c d
ſol la ſi ut re mi fa ſol ſi ut re mi fa ſol la ſi re mi fa ſol la ſi ut re
Fig. 9.
Imus Tonus. Ausgang der Antiphone. Des Pſalmes zweyten Theils erſte Note.
Fig. 10.
Zweyter Theil.
b
Re la Di- xit Dominus Do- mi no me - o ſe-de a-dextris me - is
IIdus Tonus
Re Fa Dixit Do-minus Domi- no me o ſe-de a-dextris meis


IIItius Tonus.
Mi Fa Dixit Dominus Do-mi-no me-o ſe-de a dextris me-is.
IVtus Tonus.
Fig. 11.
Mi La Di-xit Do-minus Do mi-no me-o ſe-de a-dextris me-is.
Vtus Tonus.
fa ut Dixit Dominus Do-mi no me-o ſe-de a dex-tris me is.
VItus Tonus.
Fa La Di-xit Do-minus Do-mi no meo ſe-de a dextris me-is.
VIImus Tonus.
ut ſol Di-xit Dominus Do-mino me-o ſe-de a dextris me-is.
VIIIvus Tonus.
ut Fa Di-xit Do-minus Do-mino me-o ſe de a dextris me-is.
Tonus mixtus.
In e-xi-tu Is-ra-el de Æ gypto- domus Jacob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Tonleiter für die Stimmbildungskunst vom Abbee Vogler

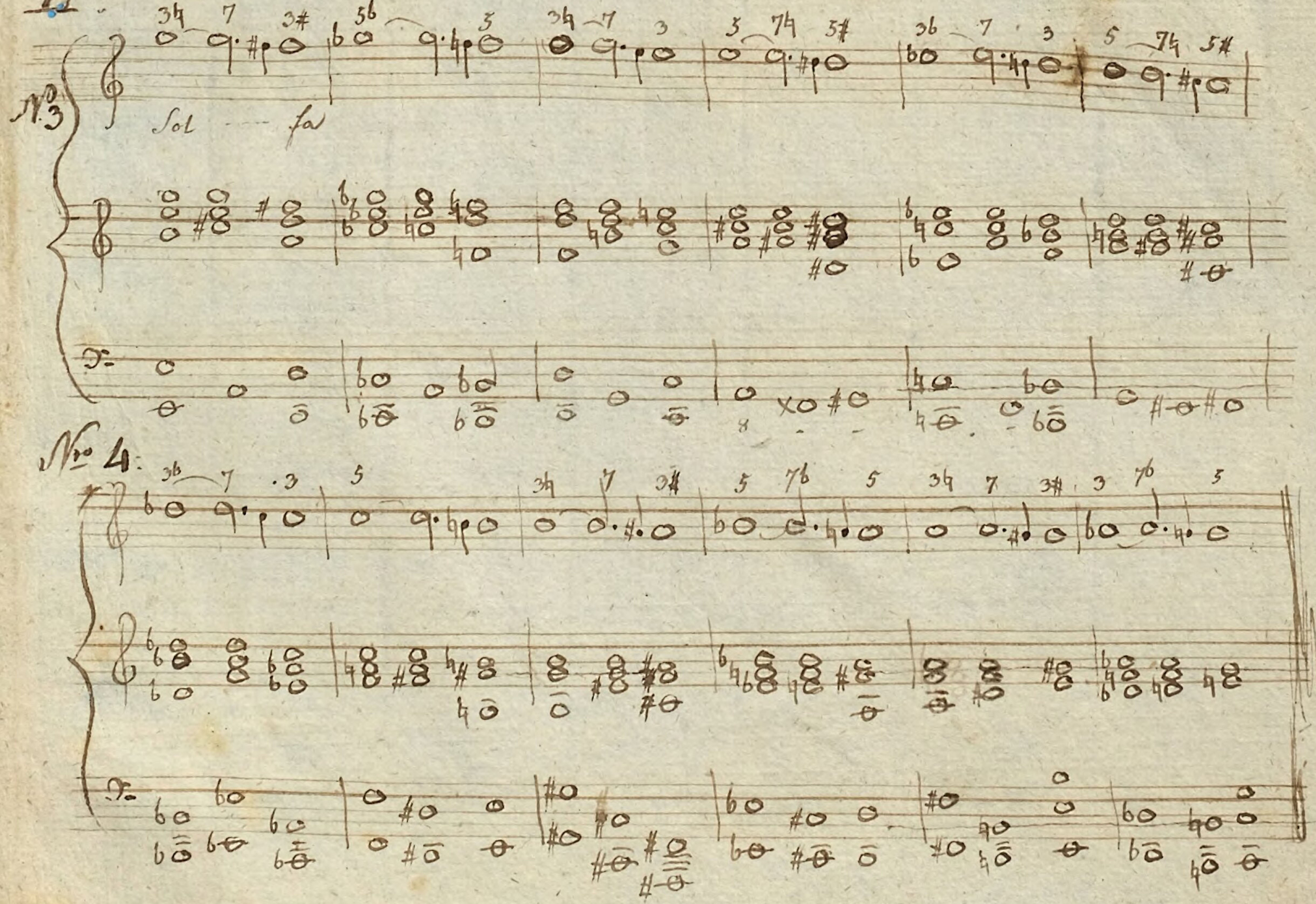
No I





Tonleiter für die Stimmbildungskunst vom Abt Vogler, im Hinunter Steigen

II



Staatsbibliothek
Bamberg
Bibl. des Histor. Vereins

Kurze theoretisch practische Anleitung zum Generalbaßspielen
durch Beyspiele erläutert. etc. von Franz Bühler Kapellmeister
– Dom zu, Augsburg bey Jos: Jakob Lotter und Sohn

Lasser, Johann Baptist,

Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt ; für die Stadt- und Landschulen in den churbaierischen Erbstaaten

München 1805

Bamberg, Staatsbibliothek -- HV.Slg.120
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11697062-3
RISM 991022274